



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

**«Ardiendo en vivas llamas, siempre amante»: la idea
del amor inmortal en la lírica de Quevedo**

Sofía Vega Santalla

Autora

María José Alonso Veloso

Directora

Santiago de Compostela, curso 2019/2020

Traballo de Fin de Grao

**«Ardiendo en vivas llamas, siempre amante»: la idea
del amor inmortal en la lírica de Quevedo**

Sofía Vega Santalla

Autora



María José Alonso Veloso

Directora





FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME:	VEGA SANTALLA, SOFÍA
GRAO EN:	LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DO SÉCULO XVII

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: «Ardiendo en vivas llamas, siempre amante»: la idea del amor inmortal en la lírica de Quevedo

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

Una de las ideas más reiteradas, y también una de las formuladas de modo más llamativo, en la lírica amorosa de Quevedo consiste en la imaginación de un sentimiento amoroso capaz de sortear incluso la llegada inexorable de la muerte, convirtiéndose en inmortal. El soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», calificado por D. Alonso (1950) como el más hermoso en la historia de la poesía española, y la poderosa imagen del «polvo enamorado», han recibido una constante atención crítica, en estudios de Lida, A. Alonso, Green, Lázaro Carreter, Blanco Aguinaga, Molho, Pozuelo y Olivares, entre otros muchos.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar la presencia de dicho motivo en el conjunto de la poesía amorosa de Francisco de Quevedo, mayoritariamente compilada en la musa IV de *El Parnaso español* (Erato), edición póstuma publicada por González de Salas en 1648. La revisión del poemario muestra cómo la idea del amor más allá de la muerte configura un eje temático transversal, que lo recorre en su integridad: en su segunda sección, *Canta sola a Lisi*, donde figura el célebre soneto, pero también, aunque con menor intensidad, en la primera, mucho menos conocida.



Para analizar esta línea temática común, trabajaré con un *corpus* selecto de composiciones, conformado por aquellas donde este motivo sea central, lo que no impedirá referirse más brevemente a otros poemas.

El trabajo partirá de una breve explicación sobre la presencia del motivo en la literatura grecolatina, para posteriormente abordar el análisis del mismo en la poesía de este autor, con atención preferente a los temas y los rasgos de estilo. De este modo, será posible apreciar las peculiaridades de la lírica quevediana en el proceso de asimilación y transformación de la idea clásica.

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

Este análisis literario se basará en la edición crítica y anotada de la *Poesía amorosa* de Quevedo (secciones primera y segunda de Erato), a cargo de A. Rey y M.ª J. Alonso Veloso (2011 y 2013), por contener la totalidad de los poemas de la musa IV y contar con una anotación exhaustiva, así como estudios del contexto y las tradiciones que confluyen en la lírica de Quevedo. No obstante, se tomará en consideración ediciones previas, como la antología de Schwartz y Arellano (1998), y la abundante bibliografía crítica mencionada al principio de este resumen, tanto la específica sobre este motivo como la de índole más general.

Santiago de Compostela, 31 de octubre de 2019.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data
		15 NOV. 2019
		Selo da Facultade de Filoloxía



SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. LA LÍRICA AMOROSA DE QUEVEDO EN LA TRADICIÓN LITERARIA	11
2. 1 La poesía griega y latina.....	12
2. 2 La tradición petrarquista.....	19
2. 3 Otras influencias	25
3. LA INMORTALIDAD DEL AMOR.....	31
3.1 Las cenizas y el «polvo enamorado»	33
3.2 La <i>consolatio</i> a través del epitafio	42
3.3 El amante consumido por el fuego amoroso	46
3.4 La figura mitológica del Ave Fénix	48
3.5 Los idilios: síntesis de motivos y conclusión de la historia	51
4. CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	61
APÉNDICE	67

1. INTRODUCCIÓN

La inmortalidad del sentimiento amoroso, idea tópica de raigambre clásica, se extendió desde sus orígenes hasta la literatura del Siglo de Oro, especialmente a través de la tradición literaria petrarquista. En consonancia con el contexto intelectual de la época, se recuperó el motivo del amor eterno sugerido en la elegía latina, que resultó muy fecundo en la literatura del siglo XVII. Al no limitarse a las posibilidades ofrecidas por el procedimiento de la mera *imitatio*, su utilización no estuvo exenta de originalidad en algunos de los escritores barrocos más renombrados. Francisco de Quevedo, uno de los autores más representativos de este prolífico período de nuestra historia literaria, intensifica su sentido: el amor sobrevive no cuando la amada fallece, como sucede en Petrarca, sino que es capaz de permanecer en el cuerpo y alma del amante tras la muerte de este. Uno de los símbolos que representa esta nueva concepción es el de las cenizas enamoradas.

El propósito de este trabajo es el estudio de este motivo y de su novedosa reinterpretación en la obra poética de Francisco de Quevedo, concretamente en la musa IV de *El Parnaso español* de 1648: *Erato*.

La estructura de este trabajo dispone un primer capítulo que recorre las influencias literarias presentes en la poesía amorosa quevediana, divididas en tres subapartados: la poesía griega y latina, pues la idea se remonta a la elegía romana; la tradición petrarquista, por su impacto en la literatura amorosa occidental y también en relación con el controvertido concepto de cancionero y su posible aplicación a la segunda sección de *Erato*, *Canta sola a Lisi*; y, finalmente, otras influencias de relieve, como el neoplatonismo, la poesía española del siglo XV, la poesía pastoril y el bucolismo, además del neoestoicismo. Entre las corrientes señaladas, se presta especial atención a la elegía latina, en lógica coherencia con su importancia a propósito de la idea de la eternidad del amor, y el conocimiento de Quevedo sobre tal tradición y sus motivos. La riqueza de fuentes literarias se corresponde con el clima intelectual de la época y, especialmente, con el perfil humanista de nuestro autor, que, llevando al límite las posibilidades de la «imitación compuesta», expone un pensamiento particular en torno al hecho amoroso, basado en la elegía latina y en el petrarquismo, entre otras tradiciones, pero escrito con un estilo que desborda los modelos.

El segundo capítulo, central, se ocupa del análisis del motivo del amor inmortal en un *corpus* seleccionado de composiciones pertenecientes a la musa *Erato*, especialmente a su segunda parte, *Canta sola a Lisi*. Dadas las diversas manifestaciones del tópico y las ramificaciones que presenta a lo largo del poemario de Quevedo, se ha distribuido este capítulo en varios apartados: el primero concierne a la original cuestión del «polvo enamorado»; el segundo versa sobre el género del epitafio y el motivo de la *consolatio*; el tercero explora la presentación tópica del amante abrasado por el fuego amoroso; el cuarto se centra en la figura legendaria del Ave Fénix; y el quinto y último cierra el estudio con el comentario de un simbólico ciclo de idilios que sirve como idónea conclusión de la segunda parte de *Erato*, compendio de las diversas expresiones de la inmortalidad del sentimiento y final de la historia amorosa de Fileno y Lisi.

Debido a las características y la extensión de este tipo de trabajo académico, se ha seleccionado un *corpus* que, aunque no es tan amplio como podría, sí resulta lo bastante representativo. No obstante, cabe reconocer que habría podido enriquecerse con el análisis detenido de los motivos de la hiedra, del olmo junto a la vid y del reloj de arena, que guardan relación con el tópico que nos ocupa y han tenido que obviarse. Su estudio confirmaría la capacidad de Quevedo para rescatar elementos importantes del legado clásico grecolatino e incorporarlos, renovados, a la literatura barroca.

El último capítulo sintetiza las conclusiones obtenidas en cada uno de los apartados del trabajo, con el propósito de caracterizar globalmente el tratamiento del motivo del amor eterno en la poesía amorosa de Quevedo.

Para la realización de este estudio, se han utilizado las ediciones críticas de la musa *Erato* realizadas por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (2011 y 2013): contienen la totalidad de los poemas, además de un estudio preliminar y anotación filológica de gran utilidad. Los fragmentos poéticos reproducidos y las composiciones completas incluidas en el apéndice, con el que se cierra el TFG, siguen el texto ofrecido por dicha edición. Cuando se ha acudido, puntualmente, a otra musa para remitir a una determinada composición, la edición utilizada ha sido la de Blecua (1996). Asimismo, se ha tenido en cuenta la realizada por Schwartz y Arellano (1998).

Las referencias bibliográficas consultadas se refieren tanto a la poesía amatoria quevediana y a su configuración como a la tradición clásica elegíaca. Respecto a la primera, destaco los estudios de Fernández Mosquera (1999) y Alfonso Rey (2013); de la segunda, menciono las aportaciones de Gómez Otero (2002), Naumann (1968), Ramajo Caño (1993, 2020) y Schwartz (2003, 2006b), entre otras. Los estudios críticos previos,

los mencionados y todos los que se citan e incluyen en la bibliografía final, me han servido como valioso punto de partida para intentar alcanzar una conclusión propia a partir de mi análisis sobre la presencia de la idea del amor después de la muerte en el *corpus* objeto de estudio.

2. LA LÍRICA AMOROSA DE QUEVEDO EN LA TRADICIÓN LITERARIA

En la lírica amorosa es habitual la combinación de fuentes¹. En el caso de Petrarca se suman la influencia de los trovadores, de la escuela siciliana, del *Dolce stil nuovo*, de Guido Cavalcanti, de la Biblia, de los elegíacos latinos y de los padres de la Iglesia. Por su parte, Quevedo reescribió a Horacio, Virgilio, Ovidio, Propertio, Séneca, Petrarca, T. Tasso, L. Groto, G. B. Marino, Garcilaso, Herrera y Góngora.

En la poesía amorosa quevediana² confluyen una serie de importantes influencias, entre las que destacan la poesía griega y latina, la poesía italiana, el neoplatonismo, la poesía española de los siglos XV al XVII y la poesía pastoril. A partir de la conjunción de todas ellas y de su reformulación mediante ingeniosos giros, este tipo de poesía evita resultar una mera continuación de las tradiciones anteriores: Quevedo imprime originalidad a unos tópicos ya desgastados y da un paso más allá en lo referido a esta temática³. Consigue no depender de ningún autor concreto, ni adscribir sus poemas a una sola tradición, hasta el punto de crear una lírica única respecto a sus contemporáneos.

La crítica acepta de forma unánime, aunque con matices y énfasis diversos en las distintas corrientes que confluyen en la lírica amorosa del siglo XVII, que Quevedo habría ampliado la tradición italiana con poetas griegos, anacreónticos, elegíacos latinos, cancioneriles⁴, bucólicos y garcilasistas, de forma que integra todo en un «sistema expresivo personal, caracterizado por lo que comúnmente se llama la agudeza» (Rey y Alonso, 2011: XII). No resulta sencillo decidir en qué orden fueron asimiladas las fuentes, dado que la poesía amorosa se nos presenta como un todo sincrónico.

A continuación se sintetizarán las pautas de la asimilación de estas influencias en la poesía recopilada en la musa IV, *Erato*, de *El Parnaso español* de 1648, prestándose especial atención a la elegía latina, pues en ella se halla el germen de la idea del amor que trasciende la muerte, pero también la tradición petrarquista, que reúne algunos rasgos relacionados con este asunto.

¹ Rey y Alonso (2011: X).

² Véase, para un estudio global de la poesía quevediana y su configuración, Candelas Colodrón (2007).

³ Sobre la cuestión de la originalidad de la poesía amorosa quevediana, véase el artículo de Roig Miranda (2005).

⁴ Acerca de la influencia de la poesía cancioneril en Quevedo, consúltese el artículo de Lorna Close (s. f.): «El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación».

2. 1 LA POESÍA GRIEGA Y LATINA

La influencia de la poesía griega y latina⁵ fue señalada ya por González de Salas, editor responsable de la publicación póstuma de la poesía de Quevedo, siguiendo las indicaciones del propio autor: el uso de nombres supuestos y sugerentes para las amadas procede de los epigramatarios griegos, práctica que prolongarían posteriormente Ovidio, Catulo y Propertio⁶.

El hecho de que Quevedo escribiese en 1609 su traducción y comentario de Anacreonte sugiere que ya entonces, en una etapa temprana, se había despertado su interés por la literatura consagrada al amor profano. En dicha obra, se aprecian la vitalidad y el afán de disfrute que se suelen asociar con el poeta griego, pero se manifiesta de forma notable el sentimiento del desengaño, elemento que se podría vincular con el tono pesimista y el posterior consuelo encontrado en la muerte que refleja especialmente la segunda sección de *Erato, Canta sola a Lisi*.

En la lírica de otros poetas arcaicos como Safo y Alceo, al igual que sucede en Anacreonte, aparece un *yo* íntimo que propicia la exposición de sentimientos: aquí se encontraría la base de la combinación de pasión e intimismo que caracteriza a la tradición elegíaca latina. Es en esta última donde está presente la descripción de un deseo, la visión de una mujer y el dolor de un amante que dirige reproches al dios del amor.

En su *Anacreón castellano*, Quevedo intercala en sus comentarios citas de autores como Ovidio, Virgilio, Catulo, Estacio y Propertio: entre ellos se cuentan los principales representantes de la elegía amorosa. La combinación de fuentes, algunas de ellas poco frecuentadas por otros autores de su tiempo, es un rasgo constante de su literatura. Uno de los ejemplos de mayor relieve es su interés por las silvas estacianas: «Estacio y sus *silvae* merecen una mención particular, porque Quevedo fue el único poeta en español con una colección de silvas, y, posiblemente, el introductor de la nueva modalidad métrica» (Rey y Alonso, 2011: XIII).

Schwartz (2017: 442) puso de relieve la importancia de las fuentes clásicas en nuestro autor:

los sonetos, canciones y silvas amorosas de Quevedo ofrecen amplio testimonio de sus lecturas de textos clásicos, de un amplio conocimiento de la poética y retórica grecolatina y de una obvia adhesión a los principios de producción textual que estaban en vigencia en los siglos áureos: la *imitatio*, en la modalidad de *contaminatio*, es decir, lo que se dio en llamar hace unas décadas las técnicas de la «imitación compuesta».

⁵ Rey y Alonso (2011: XII-XIV).

⁶ *El Parnaso español* (1648: 255-263). Se refirieron a esta cuestión Rey y Alonso (2011: XI).

Asimismo, señaló también su capacidad para aunar diferentes tradiciones literarias y emplear todos los recursos de que puede disponer:

la presencia de los «predecesores» de Quevedo, como hubiera dicho Borges, puede percibirse en citas directas de textos centrales del corpus petrarquista, de poemas compuestos por poetas líricos, Catulo, por dar un conocido ejemplo, o elegíacos romanos, Tibulo, Ovidio y Propertio, o por epigramáticos griegos y romanos, de la Antología griega a Marcial, por autores dramáticos como Séneca, cuyas ocho tragedias parece haber leído con fruición, o por autores cancioneriles; por el otro, su método consiste en incorporar a sus fuentes principales toda una red de alusiones a las Metamorfosis o a poliantas de la época destinadas a ser sentidas o identificadas por el lector culto a quien van dirigidos estos poemas⁷.

En lo que se refiere a la elegía latina, su importancia es fundamental para la correcta comprensión de la poesía amorosa de Quevedo, pues se detecta su influencia no solo en el hecho de relacionar el amor con la muerte, sino también en motivos concretos. Algunos de ellos son el tópico de la *consolatio* o el género del epitafio, sin olvidar el que nos ocupa: el motivo de las cenizas y del «polvo enamorado».

La impronta de los autores elegíacos alcanza su mayor relevancia durante el período de auge de la poesía áurea, dejando una huella innegable, «bien como género poético bien como modalidad temática»⁸. Es a partir del Renacimiento cuando se recupera plenamente la elegía latina, con las recreaciones neolatinas de la literatura de Ovidio, Propertio y Tibulo.

Durante los siglos XVI y XVII, la difusión de la obra de estos poetas fue muy extensa. Como explican Schwartz y Arellano (1998: XLVII), «así lo sugieren las ediciones que circularon en los siglos XVI y XVII y el hecho mismo de que muchas de estas elegías, o fragmentos de las mismas, hayan sido objetos de imitación de los escritores europeos de esos siglos». Además, en palabras de Schwartz (2006a):

El primer acercamiento a lo que llamaríamos un canon de *auctores* latinos y griegos con los que fueron socializados Góngora y Quevedo nos lo proporcionan los programas de estudio de las escuelas jesuitas [...] Desde niños, pues, habían memorizado fragmentos de textos de los clásicos, que leían expurgados e impresos en ediciones *ad usum scholarum Societatis Jesu*. Estas *sylvae diversorum auctorum* o antologías para los alumnos de la Compañía, abarcaban fragmentos escogidos de los escritos de Cicerón, Séneca, los dos Plinius, Plauto, Terencio, Juvenal, Estacio, Ovidio, Horacio, Marcial, Catulo, Tibulo, Virgilio, excepto sus églogas y el libro IV de la Eneida, y algunos autores neolatinos como Jerónimo Vida y Jacopo Sannazaro.

⁷ Schwartz (2017: 442).

⁸ Gómez Otero (2002: 888).

De esta forma, la elegía latina se fue transformando poco a poco en una modalidad temática, como se puede comprobar a través de la «reelaboración de motivos de filiación elegíaca recreados en la poesía barroca»⁹.

En origen, este género poético representaba a Eros como una fuerza que inmovilizaba al amante con lazos, yugos y cadenas, privándolo de sus sentidos. La amada seguía un modelo totalmente opuesto al de *donna angelicata*, comportándose de forma cruel y desdeñosa y provocando que el amante se convirtiese en un desdichado *servus Amoris*.

Acordes con la concepción amorosa vigente, una serie de tópicos eran característicos. Entre ellos, se encuentran el del caso del amante como *exemplum* para otros, la «prisión de amor» o el tratamiento paródico de la figura del dios Amor y de la pasión en sí misma. Asimismo, también el género del epitafio, el tópico de la *consolatio* y el motivo de las cenizas amantes forman parte del repertorio.

La temática que abarca el *corpus* elegíaco conservado se compone de motivos como «separaciones, reconciliaciones, viajes, arrebatos, juramentos prestados, alegrías, delirios, deseos de castidad, rupturas, infidelidades, contraste entre el amor y la muerte, el gozo y el sufrimiento, lamentos ante la puerta de la amada, sentimientos de amistad, religiosidad o angustia ante la muerte, desesperaciones, magia, cultos extranjeros, el rival, las audacias amorosas y los insomnios»¹⁰. Su configuración responde a la necesidad de expresar el sentir del poeta en el ámbito erótico, pues es el amor el que da sentido a su vida. El ideal estético resultante se desenvuelve en tres escenarios diferentes, según (Casas Agudo, 2008: 73-74):

Toda esta tipificación de lugares comunes, tópicos y temas creados por el trasfondo erótico elegíaco se encuadra y se enmarca en tres amplios motivos que funcionan como telón de fondo en el que se desenvuelven los quehaceres de los amantes: 1. El mitológico [...], 2. El político nacional [...] 3. El idílico-religioso.

Otros dos temas elegíacos son el del amor que posee al poeta por los ojos de la amada y la tiranía de amor que lo obliga a persistir en el intento, de impronta helenística¹¹.

Dado el erotismo explícito del género latino, «la lectura fue, evidentemente, selectiva, ya que el erotismo de algunos poemas no condecía con los códigos amorosos de la lírica culta de tradición petrarquista»¹².

⁹ Gómez Otero (2002: 889).

¹⁰ Casas Agudo (2008: 73).

¹¹ Casas Agudo (2008: 81).

¹² Schwartz (2006b: 9).

En cuanto a su métrica, dado que «la poesía clásica busca naturalmente una armonía entre la materia y la forma [...] los poetas elegíacos hallan expresión a su espíritu apasionado y doliente en una forma preestablecida, la del dístico elegíaco»¹³.

En consonancia con las tendencias poéticas vigentes en el siglo XVII, Quevedo partió de la base de la imitación de lo conocido a través de diversas fuentes, lo que no impide que lograra una reelaboración fructífera. Gómez Otero (2002: 887-888) explica esta cuestión:

Su poesía es una especie de «ars combinatoria», resultado del juego intertextual con imágenes, metáforas, etc. de muy variada procedencia. La amorosa nace de la *contaminatio* de *topoi* y estilos, propios, fundamentalmente, de tres tradiciones literarias. La poesía erótica latina, y en concreto la elegía romana, es una de ellas, a la que se unen la lírica cortesana y la poesía petrarquista italiana, al lado de la epigramática y la anacreónica.

Dicha reinterpretación se manifiesta en el proceso de reelaboración de imágenes elegíacas que tuvo lugar, en variaciones diversas, dado que estas ya «se habían lexicalizado en el lenguaje poético de la literatura grecolatina» (Gómez Otero: 2002, 888).

Pese a todo, la elegía latina no determinó el pensamiento amoroso de Quevedo, en opinión de Alfonso Rey (2013: 306):

La elegía latina ya está en el temprano Quevedo amoroso, y esa influencia fue decisiva en la conformación de muchos versos famosos que vinieron más tarde. Pero dicha lírica, y, en un nivel más modesto, la griega, no fue determinante en lo que podríamos llamar el pensamiento amoroso de Quevedo. Los elegíacos mencionados no reflejan exactamente una concepción filosófica y religiosa de la vida, sino, a lo sumo, una exaltación de la mujer.

Para Quevedo, «un motivo destacado de la elegía romana —la muerte como última prueba de fidelidad a la vez que como reproche de la *saeuitia* de la mujer—, también lo es en su poesía, donde adquiere dos derivaciones principales: el fuego amoroso que asciende al cielo y las cenizas que siguen amando tras la muerte»¹⁴.

Pese a la fuerte impregnación elegíaca presente en Quevedo, no resulta sencillo concluir si bebe directamente de los poetas elegíacos o si adquiere su influencia a través de reelaboraciones medievales y renacentistas¹⁵. No obstante, sí puede confirmarse la presencia indudable de tópicos y motivos elegíacos en la poesía amorosa quevediana. Además, es posible concretar fuentes exactas, sean directas o indirectas, de determinadas reinterpretaciones, como sucede con numerosos versos de Propertio.

¹³ Bekes (2009:156).

¹⁴ Alfonso Rey (2013: 306).

¹⁵ Alfonso Rey (2013: 305).

La presencia de dicho autor en Quevedo ha sido ampliamente señalada por la crítica¹⁶. Su influencia oscila entre el olvido en que se sumió su legado durante la Alta Edad Media y el reconocimiento que alcanzó a partir de Petrarca. Según indica Schwartz (2006a: 17), «el interés de Quevedo por Propercio pudo haber sido impulsado por los elogios que le prodigó Justo Lipsio».

A lo largo de los tres primeros libros de los cuatro que componen las *Elegías* de Propercio se nos presenta un retrato completo de la pasión amorosa, describiéndose momentos ardientes, de celos, de desdenes, de murmuraciones o de lamentos. La protagonista de este amor es una mujer encubierta bajo el nombre de *Cynthia*, en un proceder puramente elegíaco.

Como subraya Bekes (2009: 157), «si algo llama la atención en el *pathos* properciano, es la constante juntura o mixtura del amor y de la muerte; es como si el primero llamara siempre a la segunda a su lado». El motivo quizá pueda revelar «una obsesión de su época: la de una generación marcada por la tragedia de las guerras civiles» (Bekes, 2009: 159).

Casas Agudo explica que dicha relación amor-muerte es ya de por sí muy elegíaca, pero «en el poeta umbro adquiere tintes más dramáticos y trascendentales, donde la sombra de la muerte amenaza con más nitidez, de modo que pareciera que no se concibe su amor hacia Cintia y el espacio vital que él crea con su elegía sin la limitación que adquiere la muerte»¹⁷.

La concepción del sentimiento amoroso¹⁸ pasa por considerarlo una especie de maldición, que obliga al amante a vagar entre sentimientos de felicidad y de angustia: la combinación de estados contrarios, que oscilan entre la alegría y la tristeza, es indicio fehaciente de la pasión. Para Propercio, amar equivale a sufrir. La figura masculina también es representada como víctima de la pasión y enferma de amor.

La crítica ha señalado reiteradamente determinados versos de sus *Elegías* como fuente de motivos elegíacos presentes en la poesía amorosa quevediana, prestando especial atención a la posible clave de las cenizas amantes, del «polvo enamorado». El pasaje más representativo es el perteneciente a la elegía XIX, del libro I: «ut meus oblito pulvis amore uacet»¹⁹.

¹⁶ Véanse Gómez Otero (2002), Naumann (1968) y Schwartz (2003, 2006a y 2006b).

¹⁷ Casas Agudo (2008: 87-88).

¹⁸ Gómez Otero (2002: 888).

¹⁹ como para que mis cenizas estén libres de tu amor por haberlo olvidado (*Elegías*, libro I, XIX, v. 6).

Aunque, entre los autores elegíacos, Propertio ejerció la influencia más clara, no deben dejarse de lado otros nombres como el de Tibulo. Sus elegías²⁰ tratan los motivos tópicos de este género, como las invectivas contra el dios Amor, el *carpe diem* o la visión del poeta como *servus Amoris*.

Pese a que no se da una vinculación del amor con la muerte tan clara y reiterativa como sucede en la lírica de Propertio, sí se revela una preocupación sobre su existencia más allá de la misma en la recreación de las exequias y funerales de la voz poética, que suplica a la amada su fidelidad incluso tras su fallecimiento. La elegía III del libro I contiene una descripción idílica de los campos Elíseos en la que podría encontrarse una referencia a un amor que logra vencer a la muerte: «Illic est, cuicumque rapax mors venit amanti, / Et gerit insigni myrteaserta coma»²¹. Así, estos versos describen cómo sería la corona de mirto que porta aquel a quien la muerte ha sorprendido, pues este arbusto se consagra a la diosa Venus. Más adelante, la voz poética imagina su muerte y, tras pedir a su amada que le sea fiel, anuncia el triunfo de su amor:

At tu casta precor maneat, sanctique pudoris
Adsideat custos sedula semper anus.
Haec tibi fabellas referat positaque lucerna
Deducat plena stamina longa colu,
At circa gravibus pensis adfixa puella
Paulatim somno fessa remittat opus.
Tum veniam subito, nec quisquam nuntiet ante,
Sed videar caelo missu adesse tibi.
Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,
Obvia nudato, Delia, curre pede.
Hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem
Luciferum roseis candida portet equis²².

Otra sutil alusión a esta cuestión podría revelarse en el motivo de las cadenas, que aparece en la elegía II del libro II:

Vota cadunt: utinam strepitantibus advolet alis
Flavaque coniugio vincula portet Amor,

²⁰ Se conservan dos libros, dedicados, respectivamente, a *Delia* y a *Némesis*. Véase Tibulo, *Carmina*, edición de Otón Sobrino, 1983.

²¹ Allí está, cualquiera a quien amando la voraz muerte sobrevino/ y lleva en su adornada cabellera la guirnalda de mirto (*Carmina*, libro I, III, vv. 65-66).

²² Pero tú, te lo ruego, mantente pura y de tu santo recato / siempre velando atenta junto a ti se siente tu aya./ Que ella te cuente consejas y acercando el candil/ saque de su repleta rueca hilos largos,/ pero que a su vera la niña absorta en la pesada tarea/ poco a poco agobiada por el sueño deje la labor./ Entonces llegaré de improviso, sin que nadie me anuncie antes,/ sino que parezca venir a tu lado como enviado del cielo./ Entonces, como estés, desordenada tu larga cabellera,/ corre a mi encuentro, Delia, con tu pie descalzo./ Esto pido, que aqueste radiante día la Aurora/ nos traiga resplandeciente en sus caballos color de rosa (*Carmina*, libro I, elegía III, vv.83-94).

Vincula, quae maneant semper, dum tarda senectus
Inducat rugas inficiatque comas²³.

El vocablo con que se hace referencia a esas cadenas es precisamente «vincula», que se puede traducir no solo así, sino también como ‘ataduras’ o ‘vínculo’. Este término representa, por una parte, el tópico que designa la «prisión de amor»; por otra, la relación amorosa, unión que, por su material, no se rompería. Hechas de oro, remiten a la perennidad del amor y es quizá ese «maneant semper» la expresión que da la clave para interpretar esa perdurabilidad tras la muerte.

Se confirma en Tibulo la suposición de la existencia de un sentimiento amoroso capaz de sobrevivir a la muerte. Además, como apuntan Rey y Alonso (2013: 122), esta idea se refleja claramente en dos versos de la elegía VI del libro II: «Illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo / Et mea cum muto fata querar cinere»²⁴.

Tanto Propertio como Tibulo y, en general, los poetas elegíacos, confían en el poder inmortalizador de la poesía, lo que conlleva la fama eterna de sus amadas. Así lo resume el famoso verso de Horacio: «Exegi monumentum aere perennius» (III, XXX)²⁵. Aparejada a esta idea aparece el tópico de la *consolatio*²⁶. De nuevo, se produce una vinculación entre el amor y la muerte.

Es también en la elegía latina donde aparece el tópico del fuego abrasador, tan característico del petrarquismo: «el amor se convierte en un fuego, en un estado febril que prende de tal manera en el enamorado que este sucumbe irremediamente, es el ἔρως θαλικρός de los poetas helenísticos, el *uror*, la *flamma amoris* de los latinos»²⁷.

Será a lo largo del análisis del *corpus* seleccionado de poemas cuando se harán referencias concretas a los versos elegíacos. Dada la mayor relevancia e influencia de Propertio en Quevedo, serán los suyos los que ejemplificarán cómo se relacionan el amor y la muerte en nuestro autor. Los motivos principales tomados en consideración son el de las cenizas amantes, la *consolatio* y el epitafio.

²³ Tus deseos se cumplen: ojalá batiendo sus alas vuele junto a ti/ y traiga sus cadenas de oro para vuestra unión Amor, / cadenas, que perduren por siempre, incluso cuando la torpe vejez/ marque sus arrugas y blanquee los cabellos (*Carmina*, libro II, elegía II, vv. 17-20).

²⁴ «Junto a su sepultura me refugiaré y me sentaré suplicante/ y en compañía de su muda ceniza lloraré mis desgracias» (*Carmina*, libro II, VI, vv. 33-34).

²⁵ R. Torner (1966: 59).

²⁶ Véase Ramajo Caño (2020), en prensa.

²⁷ Casas Agudo (2008: 96).

2. 2 LA TRADICIÓN PETRARQUISTA

En lo referido a la poesía italiana²⁸, a pesar de que con Petrarca cristalizó un «decalogo di una esperienza d'amore»²⁹, en el siglo XVII se buscó la novedad en la intensificación conceptista. La crítica considera que el empuje petrarquista habría llegado muy debilitado a Quevedo. Como señaló Zamora Vicente (1945), «al acabarse el siglo XVI puede darse por terminado el empuje petrarquista», y la huella del Canzoniere resulta muy tenue en *Canta sola a Lisi* según Consiglio (1946)³⁰.

Uno de los aspectos más debatidos de la posible influencia petrarquista en *Canta sola a Lisi*, segunda sección de la musa *Erato*, se refiere a la ordenación de las composiciones en el poemario. Sobre esta cuestión existen dos perspectivas básicas: la que aplica «un modelo directamente petrarquista a la estructura del ciclo de poemas»³¹, y la que parte «de una base más alejada del italiano, quizá menos fiel a sus principios y más flexible, pero no menos petrarquista en su influencia»³² (Fernández Mosquera, 1999: 16).

Como explica Fernández Mosquera (1999: 16), «aunque no podamos situar a González de Salas en el mismo nivel que a los críticos posteriores de la obra quevediana, sin duda, el erudito editor fundamenta la creación, la ordenación o, al menos, la justificación teórica de *Canta sola a Lisi* en ciertos rasgos que especifica en los preliminares». Dichos rasgos³³ serían el nombre de la amada (estableciéndose el paralelismo Laura-Lisi), una sola historia de amor, la presencia de sonetos aniversario y el motivo del amor que permanece después de la muerte, que en su totalidad conforman el concepto de cancionero que tenía este autor.

Dicho concepto evoluciona desde el siglo XIV, y las características diferentes de cada época exigen adaptar el enfoque: así, la conjugación de los elementos anteriormente señalados muestra cuál era la concepción que tenía en la época González de Salas. Sus

²⁸ Rey y Alonso (2011: XIV-XVII).

²⁹ Baldacci (1974: 75). Citan sus palabras Rey y Alonso (2011: XIV).

³⁰ Tomo ambas citas de Rey y Alonso (2011: XV).

³¹ «Imitación directa o indirecta del Canzoniere de Petrarca-sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas» (Fucilla: 1960: XIII). Referencia recordada por Fernández Mosquera (1999: 16).

³² «El petrarquismo se nos presenta, pues, como la imitación directa o indirecta, consciente o inconsciente —porque, como veremos, no siempre ha de mediar en los integrantes del movimiento la conciencia de la *imitatio-aemulatio*— de Petrarca, en los distintos niveles que puede presentar el lenguaje poético o literario. Evidentemente, esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativamente y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar en el movimiento, como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación; entre su total dictadura y su franca disolución» (Manero Sorolla, 1987: 10). Véase también Fernández Mosquera (1999: 16).

³³ Véase *El Parnaso español* (1648: 257).

comentarios y su visión del concepto señalaron una primera línea interpretativa que abarca desde Astrana Marín o Dámaso Alonso hasta Jaime Montesinos, y que sigue abierta, en una consideración flexible del petrarquismo, no única ni inamovible³⁴.

La segunda posibilidad sostiene que *Canta sola a Lisi* estaría «muy alejado no tanto de un cancionero petrarquista como del *Canzoniere* de Petrarca»³⁵. Esta opinión la comparte gran cantidad de quevedistas, como Consiglio, Fucilla, Cabello Porras y Walters. Conviene tener en cuenta el contexto en la época de Quevedo, en lo que atañe a la situación de la influencia petrarquista en España: tras siglos de asimilación de la tradición italiana, y ante su desgastamiento expresivo, en la España del siglo XVII se consolida un tipo de cancionero «suavizado», mera evocación de detalles próximos a Petrarca, hasta la definitiva disolución de la corriente literaria³⁶. Siguiendo a Alonso Veloso (2013: 1235), cabría eludir «el usual sintagma ‘cancionero petrarquista’, porque la organización de la poesía amorosa quevediana parece petrarquista solo si entendemos tal denominación en sentido amplio y nos atenemos a las características generales de poemarios italianos tardíos, de los siglos XVI y XVII, bien diferentes ya del modelo de Petrarca». Además, el propio concepto de ‘cancionero’ no resultaría suficientemente operativo, en tanto que prolifera en los siglos XV y XVI con unos usos muy diferentes de las compilaciones de poemas de los escritores petrarquistas para después perder protagonismo en el siglo XVII³⁷.

El presumible interés que suscitaba la poesía amorosa de Quevedo no llegó a traducirse en una valoración positiva hasta un momento bastante tardío: la escasa atención que se prestaba a la segunda sección de *Erato* pasaba simplemente por considerarla un ejemplo de petrarquismo estilístico y temático, como hicieron E. Merimée³⁸ o Luis Astrana Marín³⁹. Es interesante la aportación de este último crítico, pues su análisis propone una interpretación biográfico-literaria del texto, que supone un punto de

³⁴ Fernández Mosquera (1999: 18).

³⁵ Fernández Mosquera (1999: 18).

³⁶ Se ocuparon de este asunto, además de Fernández Mosquera (1999), Navarrete (1997), y Schwartz y Arellano (1998).

³⁷ Alonso Veloso (2013: 1235-1236).

³⁸ «Quevedo a beau chanter l'amour platonique, nous savons, par ses propres confidences, qu'il ne jouait pas toujours le personnage de Philene. Le masque posé, il faisait bon marché de sa metaphysique et se consolait aisément avec Marica, moins farouche, des rigueurs de Lisis» (Mérimée, 1886: 398). Véase también Fernández Mosquera (1999: 19).

³⁹ «Fué escribiéndolos, en el transcurso de veintidós años, arrebatado de amor por una belleza esquiva, que celebró con decoro y reverencia, reservándole, en cuanto fué posible, de la humanidad de sus afectos. Suavísima y etérea, cortés contemplación, que sólo halló rival en el Petrarca» (Astrana Marín, 1930: 47-48). Se refirió a esta cuestión Fernández Mosquera (1999: 19).

inflexión: al tiempo que denota el interés por la obra quevediana, la relaciona con su posible carácter de cancionero. Montesinos (1972), por su parte, modifica el orden de los poemas en la edición póstuma supervisada por Quevedo para hacerlos coincidir con una trayectoria cronológica⁴⁰.

Dámaso Alonso (1950), en un artículo ya clásico, considera el concepto de cancionero atendiendo a los rasgos del amor único, de los sonetos aniversario y de un amor perdurable más allá de la muerte. Los autores mencionados, en suma, consideran los rasgos ya apuntados por González de Salas en lo relativo al concepto de cancionero.

Debe mencionarse que, frente a las consideraciones señaladas, diversos críticos, como Carlo Consiglio, Gregorio Cabello Porras y Gareth Walters, consideraron que las características vinculables al cancionero que aparecen en *Canta sola a Lisi* son demasiado escasas y lejanas.

Fernández Mosquera (1999: 23) propuso, ante las discrepancias que planteaba este aspecto, que «no se trata de aplicar nuestro concepto de cancionero al que pueda existir en la obra de Quevedo, sino de demostrar si, tal como se entiende esta estructura en el XVII español, puede *Canta sola a Lisi* resultar un cancionero».

Conviene, tras esta exposición de las opiniones críticas fundamentales, sintetizar algunas de las principales diferencias y similitudes⁴¹ entre el *Canzoniere* y *Canta sola a Lisi*. Comenzando por su génesis, la del *Canzoniere* sí es conocida, pues sabemos que Petrarca se preocupó enormemente de la organización y ordenación de los textos (se han llegado a conservar incluso sus *marginalia*, «*Hic non placet*»). Por el contrario, en *Canta sola a Lisi* no está claro quién pudo disponer los textos en el orden en que aparecen, si fue obra de Quevedo o de González de Salas; además, fue elaborado *a posteriori* en lugar de construirse progresivamente.

Unidos a esta cuestión se presentan los problemas de la cronología y de la datación de los textos: si en el caso de Petrarca las cronologías externa e interna de la obra guardan cierta relación, en el caso de Quevedo resulta un asunto mucho más oscuro, y parece complicado establecer algún vínculo entre la creación y la *dispositio* final de los textos.

En lo que respecta a la cronología interna, el *Canzoniere* dispone varias secciones siguiendo la narración de los hechos de la historia de amor, mientras que *Canta sola a Lisi* no. En todo caso, puede señalarse un elemento que permite mantener una cierta coherencia cronológica en la lectura de la obra de Quevedo: la existencia de poemas

⁴⁰ Montesinos, Jaime Arturo (1972). La referencia se ha extraído de Fernández Mosquera (1999).

⁴¹ Fernández Mosquera (1999: 23-30).

aniversario que señalan seis, diez y veintidós años de la relación amorosa hasta la muerte de la amada. Esto puede equipararse en cierta medida a la división de poemas *in vita* e *in morte* que hace Petrarca.

La cuestión de los sonetos aniversario antes mencionada señala directamente a Petrarca. La importancia de su presencia queda apuntada ya por González de Salas⁴². Además de ser imitación petrarquista, poseen una función estructural clara, en tanto que señalan una progresión temporal explícita (tres aniversarios de seis, diez y veintidós años) y están colocados de forma particular. El hecho de que se dé en *Canta sola a Lisi* no solo la imitación de este tipo de sonetos, sino también de los años de duración y la importancia del décimo aniversario, confirma su relativa voluntad de configurar un cancionero petrarquista, cuyo resultado y propósito final difieren no obstante del proyectado por Petrarca.

La protagonista poética es, en uno y en otro, la dama amada. No obstante, en el caso del *Canzoniere*, Laura posee un sustrato histórico y biográfico reconocido, hallándose a lo largo de la obra referencias biográficas en relación con el autor. Es por ello que surgen lecturas como las de Vellutello o Leopardi como *romanzo d'amore*. Por su parte, en *Canta sola a Lisi* no se encuentran datos biográficos identificables ni con respecto a sus protagonistas ni con respecto al autor. A pesar de esto, la crítica se ha afanado en buscar pruebas de su existencia.

Una diferencia especialmente acusada atañe al significado de ambas obras: el del *Canzoniere* se relaciona con su fin ejemplarizante, simbólico y reafirmado por las composiciones prólogo, la canción final a la Virgen (de tono palinódico) y el contexto literario medievalizante; el de *Canta sola a Lisi* parece ser más literario y retórico que vital. Quevedo presenta la experiencia amorosa en una visión intelectual sin trascendencia religiosa.

Las relaciones establecidas entre ambos poemarios permiten concluir que *Canta sola a Lisi* se halla muy lejos del *Canzoniere*. Pese a todas estas consideraciones, aunque la obra quevediana se aleje inicialmente de la de Petrarca, sí se aproxima al concepto de

⁴² «Señalando fue el curso de algunos años en Sonetos diferenes, hasta que llegò al veinte y dos, frisando con el que seguia en tan pequeña dissonancia [a Petrarca, con veintiuno]. Despues muere la Causa de su dolor, i amante se queda; promettiendo inmutable duración de el character amoroso en su alma, por toda su inmortalidad. Mucho parentesco en fin habemos de dar, en estas dos tan parecidas affecciones, como en la significacion le tienen los conceptos, con que ambos las manifestaron en sus Poesias» (*Parnaso*, 257).

cancionero petrarquista que existía en la época⁴³. Si sumamos a las palabras de González de Salas sobre el término antes citadas las de Gorni (1984: 508)⁴⁴, es posible comprobarlo a la luz de diferentes cuestiones.

La creación y conformación de los cancioneros posteriores difiere de Petrarca⁴⁵: rara vez las composiciones son recogidas y ordenadas por el propio autor, sino por alguien cercano a él. Esto sucede tanto en la tradición italiana como en la española. Así, a Quevedo lo edita González de Salas, quien reconoce diversas intervenciones en el texto (dispositivas, en su mayoría), aunque se supone que en lo sustancial siguió los designios del propio Quevedo.

Resulta de clara raigambre petrarquista la existencia de una única amada, Lisi, cuyo nombre parece además una evocación del de Laura (tal y como señala González de Salas⁴⁶). Se comprueba de nuevo cómo Quevedo continúa la tradición petrarquista italiana que impregnaba la literatura amorosa de los siglos XVI y XVII. Cabe señalar, sin embargo, que la representación de Lisi no es la de la *donna angelicata* propia de Petrarca, sino que se trata de una mujer fría y desdeñosa, cuya función es la de destinataria de las quejas y dolores del amante. Resulta inaccesible a causa de su recato y de su indiferencia. Incluso, es presentada en ocasiones como una sirena engañosa⁴⁷.

La separación clave en el *Canzoniere* entre poemas en vida y en muerte de Laura se produce en *Canta sola a Lisi* vinculándose con la cronología interna del texto y con el posible carácter narrativo del mismo. No queda del todo claro si Lisi muere, no pudiéndose determinar con exactitud si determinados poemas son o no *in morte*, aunque la inexistencia de datos explícitos inclina a pensar que no muere. Sin embargo, a partir del cierre de la historia que establece el Idilio IV, podría afirmarse que quien sí fallece es el amante: Fileno, esperando la muerte, lega sus bienes a su amada. Esto formaría parte del fingimiento del *yo* protagonista, recurso que le permite distanciarse y reflexionar sobre

⁴³ Fernández Mosquera (1999: 30) considera que «el análisis se ha realizado desde una posición crítica no muy pertinente: comparar dos piezas, muy distantes entre sí, buscando una relación directa entre ambas, sin tener en cuenta la evolución en la interpretación del texto primitivo, en este caso, las *Rime*».

⁴⁴ «La historia de la forma «canzoniere» se reduce a ser la de cancioneros individuales, libros de poesía (habitualmente en metro variado, con clara superioridad del soneto) en los que se evidencia, a uno o más niveles del texto, algún intento de organización interna de la materia»; tomo la cita de Fernández Mosquera (1999: 31).

⁴⁵ Fernández Mosquera (1999: 31).

⁴⁶ «*Laureta*, dicen, se llamaba la Dama de el Toscano; a quien el, por el decoro de el sugeto, convirtio en *Laura*; i tambien para que se escuchasse en su harmonia con sonido mas decente. *Lisi*, i *Lisida* nombra Don Francisco a la Suia; in conforme a la costumbre comun, que ninguno en esto ignora, *Luisa*, parece, se debia de llamar, si ia no fuese mas distante el Nombre, i con cautela, como tambien succede, dando al recato, i al respecto essa disimulacion, la signifacase de aquel modo en la exterior apariencia» (*Parnaso*, 257-258).

⁴⁷ Rey y Alonso (2013: XL).

determinados temas. Todo esto se adscribe perfectamente a la novedad que introduce Quevedo, permitiéndole hablar de un amor que vence la muerte a pesar de no sobrevivir a ella el amante.

Con independencia de la importancia que se conceda a este aspecto para considerar petrarquista un cancionero, en particular el de Quevedo, ha de admitirse que en la tradición española la importancia de los poemas *in morte* se diluye con respecto a Petrarca.

La historia de amor entre Lisi y Fileno no puede equipararse a la que aparece en el *Canzoniere*, pues no se hallan hechos narrados (sino meras anécdotas) ni una secuencialización de los mismos, pese a la existencia tópica de los sonetos aniversario. Desde este punto de vista, tampoco puede interpretarse como un cancionero petrarquista, por más que advirtamos alguna concomitancia. La organización temática de los poemas de *Canta sola a Lisi* es el rasgo que permite hablar de una historia completa, en la medida en que se aprecia una evolución en los personajes a medida que se avanza en la lectura: en concreto, el protagonismo de Lisi va cediendo en favor de la desgracia y las reflexiones sobre la muerte del sujeto poético. Se produce así un ahondamiento progresivo en la presencia del *yo* poético, desde un punto de partida con un papel muy diluido hasta llegar a su plena materialización e incluso a su desdoblamiento.

Walters (1984, pp. 61-62; 1985; y 1988), citado por Fernández Mosquera (1999), propuso una agrupación conformada por tres secciones: la primera se compone de motivos mitológicos; la segunda por la visión y los ojos de la amada; y la tercera y última por un tono reflexivo y filosófico centrado en el motivo de la muerte.

Los rasgos que conformarían, de forma más clara, la herencia petrarquista de *Canta sola a Lisi* son dos aspectos organizativos asimilables a dicha tradición: la presencia de sonetos aniversario y la existencia de una única amada. Quevedo conserva, además de algunas reminiscencias literales, varios tópicos y rasgos estilísticos de Petrarca. Se aprecia una clara voluntad de imitación y de ejercicio poético, acorde con la tradición de la época y con cómo se había venido adaptando la influencia italiana. A través de las siguientes palabras de Alfonso Rey podría concluirse más claramente lo relacionado con esta cuestión, confrontando el cancionero amoroso con su temprano *Heráclito cristiano*: «Se diría que Quevedo, separando lo que Petrarca había unido, hizo

dos de uno: una parábola moral sin historia amorosa y una narración amorosa sin consideraciones morales»⁴⁸.

Georgia Naderi (1986) considera que en el caso de Quevedo se producen más bien una serie de transformaciones e intensificaciones de expresiones petrarquistas⁴⁹. Además, algunos de sus poemas encajan dentro de lo que se conocería como corriente antipetrarquista⁵⁰, como consecuencia de la contemplación distanciada de un modelo lejano.

Un hecho que ha de tenerse en cuenta para valorar la influencia petrarquista en *Erato*, además del mencionado alejamiento del *Canzoniere* en *Canta sola a Lisi*, es el hecho de que los poetas españoles del siglo XVII consultaron y leyeron ediciones sueltas y antologías que contenían las obras de estos petrarquistas tardíos. La herencia italiana no se limita a *Canta sola a Lisi*: en la primera sección de *Erato* se aprecia mayoritariamente el peso de T. Tasso, L. Groto y G. B. Marino⁵¹, pues existen en ese *corpus* desde imitaciones directas de poemas hasta anécdotas, expresiones y situaciones vinculables a estos autores⁵². En palabras de Green (1955: 56-57), «Los poemas que escribió Quevedo sobre modelos italianos, proceden de autores tardíos». Podría de hecho deslindarse la influencia de cada uno de ellos en Quevedo, como proponen Rey y Alonso (2011: XVII):

T. Tasso, cuyas *Rime* publicadas en 1592 guardan semejanza con El *Parnaso* español en su disposición de títulos y comentarios a los poemas, parece haber suministrado también ciertas ideas sobre la filosofía y el sentimiento amorosos; Marino está presente en descripciones coloristas que pintan instantes de una belleza triunfante; L. Groto parece el estímulo fundamental de los madrigales y el modelo de poemas en los que alguna burla o defecto ensombrece la hermosura de la dama. Por último, tanto G. B. Marino como, en mayor medida, L. Groto, podrían haber estimulado la expresión ingeniosa y conceptista a la que Quevedo ya era proclive.

2. 3 OTRAS INFLUENCIAS

El neoplatonismo⁵³ ejerció también una importante influencia en la poesía amorosa quevediana. Esta filosofía, tras encontrar algunos seguidores entre los siglos III

⁴⁸ Rey (2013: 309).

⁴⁹ Tomo la cita de Rey y Alonso (2011: XV).

⁵⁰ Manero Sorolla (1987: 140-152 y 124-125). Se refirieron a esta cuestión Rey y Alonso (2011: XVI).

⁵¹ Como afirmó Roig Miranda (1997: 66), «Quevedo est le poète espagnol qui a subi le plus fortement l'influence de Marino, dans ses thèmes, dans sa rhétorique et dans ses schémas de rimes», cita recogida por Rey y Alonso (2011: XVI).

⁵² Rey y Alonso (2011: XVI).

⁵³ Sintetizo ideas de Rey y Alonso (2011: XVII-XIX), y Parker (1986).

y V, conoció en el siglo XVI un nuevo auge, como atestiguan las obras *Dialogo sopra l'amore* (1469) de Marsilio Ficino, *Dialoghi d'amore* (publicado póstumamente en 1535) de Leon Hebreo y también *Il Cortegiano*, de Castiglione (1528), entre otras. Es en la parte final de esta última donde se encuentra explicada la concepción neoplatónica del amor.

Esta filosofía conllevó la cristalización de la idealización del amor humano en términos tanto implícita como explícitamente religiosos. Según Platón, el amor consistía en el ascenso de la mente desde lo material a lo inmaterial, de manera que este impulso venía dado, sucesivamente, por la belleza de los objetos materiales, de los cuerpos humanos, del bien y de las ideas. Al final, la mente alcanzaría el conocimiento y el amor de la belleza absoluta: Dios. La faceta sexual quedaba relegada, pues se consideraba que distrae de la sabiduría y era considerada una necesidad biológica sin sentido. Además, la concepción del amor ideal pasaba por la exclusión de la mujer, considerada como ser no racional.

En contraste con el pensamiento platónico, el neoplatonismo renacentista otorga a las mujeres un lugar más relevante en el amor humano ideal: su belleza es el motor que impulsa la mente. En este sentido resulta heredero de la tradición del amor cortés en lo referido a la idealización de la mujer. Cabe recordar que el concepto de «amor cortés» abarca un amplio período en la historia literaria, de manera que se extiende desde la poesía trovadoresca pasando por las novelas de caballerías, el 'dolce stil nuovo' y la poesía de Petrarca con su correspondiente influencia en el Renacimiento. Además, se produce una evolución desde el amor cortés del siglo XV, caracterizado por ser adúltero, hasta el platonismo, que trataba el amor inalcanzable y la continencia forzada que causaba sufrimiento, para desembocar finalmente en el neoplatonismo del siglo XVI. Otis H. Green (1955) llegó a considerar, de hecho, que el amor cortés era la inspiración central y el tema dominante al que se subordinaban las influencias petrarquista y platónica en el caso de la lírica amorosa de Quevedo.

Más que la doctrina en sí, prevaleció entre los poetas su fragmentación en diversas imágenes y tópicos, sin entrar en consideraciones ideológicas. Así, destacan la cosmovisión, el amor como motor del mundo, la elevación espiritual, el amante en ausencia, las imágenes grabadas en el alma y la luz de los ojos, entre otros.

En el caso de la primera sección de *Erato*, algunos de sus sonetos desarrollan una sostenida concepción platónica, mientras que en otros convive esta con otros tópicos de variada procedencia, e incluso una visión diferente del amor. Aunque en *Canta sola a Lisi* la presencia del neoplatonismo parece mucho mayor, no es el elemento predominante. No

obstante, esta doctrina ayudó a Quevedo a enriquecer el ya gastado repertorio del petrarquismo, si bien no puede afirmarse rotundamente que su poesía esté basada en los conceptos centrales de esta teoría⁵⁴.

Entre las tradiciones que confluyeron en la lírica erótica de Quevedo, cabe citar también la poesía española del siglo XV⁵⁵, en la cual abundan los lamentos amorosos y las llamadas a la muerte (elementos que aparecen sobre todo en *Canta sola a Lisi*) en autores como Juan de Mena, Lope de Estúñiga, Diego del Castillo y Sánchez de Badajoz. Se trata de un patetismo realzado por medio de un conceptismo que emplea antítesis, paradojas, retruécanos y anáforas. Este tipo de quejas se dan también en obras como el *Cancionero General* (entre 1511 y 1573), y en las cartas y lamentaciones de Diego Hurtado de Mendoza. Los escritores del Barroco, y Quevedo entre ellos, escribieron poemas de gusto cancioneril.

Quevedo, en un intento de reformar y enriquecer la lengua literaria, acude al pasado con el objetivo de diferenciarse de la producción amorosa de su tiempo. Así, recurre a la lírica cancioneril para enriquecer el uso del legado italiano. Cabe considerar que el contexto en el que se halla es el de reivindicación y elogio de los precedentes medievales.

Lapesa (1985: 28) señaló que, mientras el enamorado en Petrarca adopta una suerte de resignación serena ante lo irremediable, los cuatrocentistas italianos «gustan de presentar como autodeterminación, como voluntad de perdimiento, la aceptación de lo inevitable, y por eso enfatizan las expresiones volitivas»⁵⁶. Ambas actitudes, aunque modificadas, aparecen en *Erato*. En lo que concierne a la segunda, los poemas que expresan la cuestión de la muerte suelen prescindir del léxico abstracto, de las expresiones volitivas de los juegos de palabras, a la vez que recrean escenarios novedosos para la tradición pastoril. Se trata de un contexto complejo donde se entrecruzan lo pastoril, los encantamientos amorosos y los elementos platónicos.

Los conocimientos de Quevedo sobre la poesía española renacentista y barroca, señalaron Rey y Alonso (2011: XXI-XXIV), se demuestran en su texto *España defendida*, donde elogia a diversos escritores, entre los que se encuentran Garcilaso y Boscán. Son sus comentarios los que proporcionan información sobre sus preferencias y acerca de su

⁵⁴ Véanse Pozuelo (1979) y Schwartz (1995: 119-127), citados por Rey y Alonso (2011, XIX).

⁵⁵ Analizaron su presencia en la poesía de Quevedo Rey y Alonso (2011: XIX-XXI), en cuyas consideraciones baso esta parte de mi trabajo.

⁵⁶ La cita procede de Rey y Alonso (2011: XX).

conocimiento temprano de la lírica latina y española. Cabe señalar que, si bien en la teoría considera dignos de imitación a algunos como Francisco de la Torre o fray Luis de León, en la práctica se alejó de ellos, como si hubiese considerado agotadas algunas vías que proponían.

Un modelo importante para Quevedo es, como él mismo afirma en *La cuna y la sepultura*, Góngora. Su presencia en la poesía amorosa se manifiesta en elementos muy concretos, como son el léxico colorista, descripciones de la naturaleza, correlaciones, algunas fórmulas estilísticas y evocaciones de versos concretos. Puede interpretarse que, dado que Góngora resultó para Quevedo un desafío, pues gozaba de la primacía en el ámbito de la lírica petrarquista, *Erato* fuese compuesta como intento de superación.

En lo referente al romancero, parece que su aportación al de tipo amoroso no destaca de la misma forma que sus romances satíricos y burlescos. Los once incluidos en *Erato* muestran una variedad semejante a la de otras composiciones amorosas de Quevedo: aparecen restos de los romances mitológico, cautivo y carolingio, así como de los basados en alegorías. En lo temático, el amor se aborda como síntesis del amor cortés, como experiencia jocosa, como motivo de desengaño, como introspección y como reflejo en la naturaleza. Métricamente se produce una alternancia entre las modalidades octosilábica y heptasilábica⁵⁷.

La poesía pastoril y el bucolismo⁵⁸, además de impregnar diferentes géneros poéticos, recibía en el último cuarto del siglo XVI la herencia del petrarquismo, del neoplatonismo y del amor cortés. Quevedo ensaya esta modalidad en *Erato* a través de diversos sonetos, un idilio, una silva y una canción. No aparece sin embargo el rótulo *égloga*. Si bien evita el poema dialogal, con digresiones teóricas y un trasfondo biográfico en mayor o menor medida, sí se acoge al soneto pastoril, modalidad cultivada sobre todo en el siglo XVI.

A pesar de que Quevedo recibe estas influencias y las adapta a su poesía amorosa, su pensamiento se caracteriza por los postulados del Neoestoicismo⁵⁹. Una de las ideas más importantes concierne a la desilusión que conlleva la comprobación de que la concepción del amor ideal que propugnaba el neoplatonismo es inalcanzable. En palabras de Parker (1986: 175-176), «La desilusión respecto al amor ideal porque es inalcanzable

⁵⁷ Rey y Alonso (2011: XXIII-XIV).

⁵⁸ Rey y Alonso (2011: XXIV- XXV).

⁵⁹ Parker (1986).

Consúltense las claves del pensamiento neoestoicista quevediano en Rey (2009: XXV-XXIX).

se convierte, en las generaciones de Quevedo y Calderón, en desilusión hacia la vida misma, puesto que el amor les promete a los hombres una felicidad que la vida se muestra radicalmente incapaz de llevar a efecto» (Parker: 1986: 175-176). Los neoestoicos consideraban que la filosofía neoplatónica no se enfrentaba a la realidad, siendo presa de un optimismo que en última instancia traería desesperanza. La felicidad que promete al amor no es posible de llevar a cabo en la vida real: esto desembocaría en una desilusión general frente a la vida misma, que se podría relacionar con la decadencia política y económica que tiene lugar en Europa en el siglo XVII.

Máximo representante del neoestoicismo en España, Quevedo aplica los principios filosóficos de la desilusión a sus tratados morales⁶⁰ y también a su poesía amorosa, que se caracteriza por ser intensa y angustiada. En lo referido a la musa *Erato*, si bien su primera parte compendia poemas con tópicos más relacionados con los preceptos platónicos y los tópicos petrarquistas, la segunda incluye reflexiones sobre la muerte en relación con la experiencia amorosa: a pesar del tono de lamento y dolor que se puede apreciar en estas composiciones, cabe señalar que sí existiría un cierto matiz de optimismo, en la medida en que la voz poética cree posible la pervivencia del amor más allá de la muerte.

⁶⁰ Véanse algunos ejemplos: «que el cuerpo no te sirve a ti, sino a esa vida prestada que gastas; que es tan frágil como ves, tan perecedero como parece, y que es más feo que parece, y que, en breve tiempo, lo estará más» [*Doctrina moral*, en Rey (2009: 95-96)]; «Pecado indigno de sentido solamente diáfano y resplandeciente, que en el cuerpo humano, con la luz, parece que solo desmiente la ceniza y el polvo mortal, que en la noche de nuestra corrupción tiene presumptions del cielo, que en tanta tiniebla de tierra hace oficio de día, que por su belleza parece más de casta del' alma que del cuerpo» [*Virtud militante*, en Rey (2009: 466-467)]; «Vives en el mundo, que es bola donde con lúbricos pasos te afirmas en un punto; vives tiempo fugitivo que ni para ni tropieza ni vuelve atrás; vives ceniza y salud enferma y muerte, que el primer día empezó y cada día es más muerte y el postrero lo acaba de ser» [*Virtud militante*, en Rey (2009: 540)].

3. LA INMORTALIDAD DEL AMOR

La evocación de la eternidad del sentimiento amoroso que impregna buena parte de los poemas de la musa *Erato* se apoya en una serie de ideas o motivos destacados, que Quevedo selecciona de la tradición literaria: el motivo de la ceniza siempre amante, la *consolatio* a través del epitafio, el amante consumido por la pasión amorosa o el ave fénix símbolo de inmortalidad y renacimiento. Analizaré cada uno de ellos y concluiré con el estudio de los cuatro idilios finales, que suponen no solo el cierre del poemario y la historia amorosa de Lisi y Fileno, sino también un abigarrado compendio de las ideas señaladas, a modo de orgullosa declaración final de un sentimiento que se presume imperecedero.

Antes de proceder al análisis de las composiciones quevedianas seleccionadas para su estudio, cabe sintetizar algunos rasgos de estilo destacados en este *corpus* amoroso integrado mayoritariamente por sonetos. En primer lugar, están precedidos por epígrafes que contienen la sentencia, «algo que podríamos considerar el núcleo del pensamiento del poema, su tesis en sentido retórico», como expone Mercedes Blanco⁶¹. Se trata de «algo plenamente comunicable, a lo que el lector está llamado a asentir, y por ello se formula mediante nociones generalmente aceptadas, y se infiere de los postulados comunes que se juzgan aptos para describir y juzgar lo real, en este caso la experiencia amorosa en su dimensión universal» (p. 19).

Los poemas amorosos quevedianos se caracterizan por que «su lógica, tal vez compleja y elíptica, está calculada para poder ser reconstruida, los procesos de inferencia que rigen el progreso del razonamiento están perfectamente definidos, y el discurso tiene una fachada racional que se presta a ser analizada y discutida», de nuevo en palabras de Mercedes Blanco⁶². De esta forma, entra en juego lo que la autora denomina «lógica del ingenio» (pp. 20-23), debido al carácter retórico y a la estética del conceptismo a que están sometidos.

Además, debe resaltarse la originalidad de los sonetos: la queja amorosa se desplaza desde la imprecación a la dama hasta la súplica y queja directa hacia el dios Amor; por otra parte, el interés se centra en la propia experiencia y perspectiva del

⁶¹ En «Estructura y estética de los poemas amorosos de Quevedo».

⁶² En «Estructura y estética de los poemas amorosos de Quevedo».

amante, características señaladas por Roig Miranda⁶³. La angustia de que es presa el sujeto protagonista se hace patente a través de los conceptos expresados. Dámaso Alonso (1981: 552-53) se pregunta:

¿No es una angustia de hombre moderno? Este hombre, perseguido por su pensamiento, entre las cuatro paredes de su habitación, ¿no es un hermano, un prójimo de nuestro desazonado vivir?

Acaba concluyendo (1981: 575-576):

Quevedo es un atormentado: es un héroe —es decir, un hombre— moderno. Como tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos.

Otro rasgo peculiar de los poemas seleccionados consiste en la no coincidencia entre las situaciones de comunicación y de enunciación. Como explica Mercedes Blanco en la aportación mencionada:

no nos encontramos por lo general huellas del poeta-locutor ni de sus lectores actuales o virtuales. Tenemos en cambio un «yo» amante, como enunciador del mensaje, que no presenta ninguna seña de identidad ajena al propio discurso amoroso, ni, en especial, ninguna seña que remita a la persona histórica de Quevedo [...] El texto es pues poético en el sentido de que construye un monólogo lírico donde la situación de enunciación es una construcción del propio texto, tan ficcional o figurada como los eventuales acontecimientos relatados (s. f.: 19-20).

Añade que en dicha situación de enunciación ficcional aparecen actos de discurso particulares (reto, súplica, queja o imprecación), sobre todo en los enunciados exclamativos e interrogativos. En estos últimos, no se realiza una pregunta, sino que se presupone un argumento implícito que no da lugar a discusión (p. 20).

Un concepto que permite comprender el funcionamiento de esta poética amorosa es el formulado por D. Alonso (1978: 20) bajo la denominación de «desgarrón afectivo», que consiste en los siguientes rasgos:

penetración de temas, de giros sintácticos, de léxico, que, desde el plano plebeyo, conversacional y diario, se deslizan o trasvasan al plano elevado, de la poesía burlesca a la más alta lírica, del mundo de la realidad al depurado recinto estético de la tradición renacentista⁶⁴.

Finalmente, puede señalarse que el estilo de la poesía amorosa de Quevedo es bastante uniforme, en términos generales, existiendo escasas diferencias entre géneros métricos, en opinión de Santiago Fernández Mosquera (1999: 288-289). La acumulación

⁶³ En «Soneto y poesía amorosa en Quevedo» (s. f.: 19).

⁶⁴ Especifica D. Alonso (1978: 17) que «La vinculación del plano real y del irreal es, pues, trabada, discontinua, enredada y casi siempre también diríamos aturbonada, volcánica y frenética». Además, la imagen en Quevedo se distingue por «su emocionado poderío, por su expresión afectiva» (*ibidem*).

de figuras es un rasgo diferencial con respecto al resto de su poesía, que viene dado por las exigencias del género del cancionero. La articulación del estilo se basa en recursos como la *annominatio*, el isocolon, el oxímoron, la prosopopeya o la hipérbole, resumibles en *commutatio*. No debe olvidarse tampoco la importancia del ritmo y la musicalidad, que, como afirma Mercedes Blanco, «secunda, de modo evidentemente expresivo, el efecto emocional de la sentencia» (s. f.: 20).

3.1 LAS CENIZAS Y EL «POLVO ENAMORADO»

En el análisis de los motivos de las cenizas y el polvo enamorado, estrechamente relacionados entre sí y prioritarios en la reinterpretación quevediana del tópico del amor inmortal, resulta sumamente importante detenerse en sus posibles fuentes clásicas.

La crítica coincide en señalarlas en varios versos de sendas elegías del poeta latino Propertio. En una de ellas, la elegía VII del libro IV, Cintia, la difunta amada de la voz poética, regresa en sueños y aparece ante el amante. La frontera que separa a los vivos de los muertos resulta no ser infranqueable: «Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos (*Elegías*, libro IV, VII, vv. 1-2)»⁶⁵. Durante esta aparición, la amada reprehende al amante:

Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
Haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos (vv. 93-96)⁶⁶.

Pero, a pesar de estas imprecaciones, al final aparece una *consolatio*⁶⁷: el amor sobrevive, aunque sea en los restos de ambos, como se puede comprobar a través del verso 94 («mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram»). Literalmente, sus huesos se desharán entremezclados. Ramajo Caño (1993, 327) apunta aquí la fuente de la expresión del «polvo enamorado», si bien explica que «lo que más nos interesa no es propiamente establecer una fuente exacta para este soneto de Quevedo», sino que su «afán se cifra en

⁶⁵ «Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la / sombra amarillenta se escapa de la pira vencida (*Elegías*, libro IV, VII, vv. 1-2)».

⁶⁶ «[...] Que ahora te posean otras, luego te tendré yo sola: / conmigo estarás, y desharé, mezclados, contra tus huesos los / míos.» / Después que quejumbrosa terminó de decirme esto entre / reproches, su sombra se desvaneció en mis brazos» (*Elegías*, libro IV, VII, vv. 93-96).

⁶⁷ Ramajo Caño (2020) señala el poder immortalizador de la poesía en el contexto de la vida *post mortem* (tópico horaciano). Esta idea puede vincularse al deseo de hacer perdurar el sentimiento amoroso no solo a través de la prevalencia física, sino también mediante su expresión poética.

insertar los versos del poeta barroco en una tradición clásica, tradición de poesía funeraria».

La otra posibilidad, no excluyente, es la elegía XIX del libro I⁶⁸, cuyo verso sexto se refiere explícitamente a las cenizas amantes, que no serán capaces de olvidar el hechizo de Cupido:

Non ego nunc tristis uereor, mea Cynthia, Manis,
nec moror extremo debita fata rogo;
sed ne forte ruo careat mihi funus amore,
hic timor est ipsis durior exsequiis.
Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis,
ut meus oblito puluis amore uacet (vv. 1-6)⁶⁹.

En la línea de la suposición de la existencia de un sentimiento amoroso que sobrevive a la muerte, señalan Rey y Alonso (2013: 122) cómo en el poeta elegíaco Tibulo se encuentra también esta idea, aunque en este caso quien fallece es la amada: «Illius ad tumulum fugiam supplexque sededo / Et mea cum muto fata querar cinere»⁷⁰.

Asimismo puede encontrarse una posible fuente o, más bien, influencia, por parte de la literatura española del siglo XVI. Quevedo habría podido homenajear a Garcilaso⁷¹ a través de la reelaboración de un concepto que aparece en los vv. 5-8 del soneto XXV de este autor:

En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores (vv. 5-8)⁷².

Estas cenizas son desdeñosas porque se les ha atribuido, mediante una hipálage, la cualidad de la amada inaccesible, fría. Dicho soneto se inscribe en la línea petrarquista en lo relativo a su temática amorosa, pues, a pesar del fallecimiento de la amada, el amante sigue siendo presa de su amor.

Schwartz (2006b: 21-22) explica cómo no solamente se habría reelaborado el concepto que propone Garcilaso, sino que se unen a él los sustantivos *cinis* y *pulvis* utilizados por Propertio en la elegía XIII del libro II. El fragmento que se cita a

⁶⁸ Señalada por Gómez Otero (2002: 893), siguiendo el criterio de Borges (1978).

⁶⁹ «Ahora no temo yo, Cintia mía, los lúgubres Manes, ni / retardo el tributo que se debe a la postrera hoguera; pero / que mis exequias acaso carezcan de tu amor, esto es un / temor más cruel que los funerales; el niño Amor no tan leve- / mente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén / libres de tu amor por haberlo olvidado (*Elegías*, libro I, XIX, vv. 1-6)».

⁷⁰ «Junto a su sepultura me refugiaré y me sentaré suplicante/ y en compañía de su muda ceniza lloraré mis desgracias» (*Carmina*, libro II, VI, vv. 33-34).

⁷¹ Schwartz (2006b: 21-22).

⁷² Rivers (1986: 61).

continuación, que había servido como ejemplificación del género del epitafio, contiene ambos términos referidos a los restos del amante:

Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor,
accipiat Manis paruula testa meos,
et sit in exiguo laurus super addita busto,
quae tegat exstincti funeris umbra locum,
et duo sint uersus: QUI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS,
VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT (vv. 31-36)⁷³.

Garcilaso también habría incluido el concepto del amor eterno en la segunda estrofa de su égloga tercera:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fria en la boca
pienso mover la voz a ti debida⁷⁴

Las reminiscencias de este motivo en la lírica amorosa de Quevedo se aprecian de modo paradigmático en el archiconocido soneto «Cerrar podrá los ojos»⁷⁵, cuyo epígrafe, «Amor constante más allá de la muerte», resulta enormemente elocuente.

A pesar de inscribirse temática y estilísticamente en las tradiciones clásica y petrarquista, trae consigo una novedad: alejándose de ambas tradiciones, Quevedo da un paso más allá en el tratamiento del motivo del amor que trasciende la muerte, pues «no es ella, sino él, quien fallece, y la constancia amorosa del amante se localiza en unas cenizas que siguen ardiendo, no en un creyente que eleva los ojos al lugar de los bienaventurados» (Rey: 2013, 329).

Así, los cuartetos expresan que la muerte podrá llegar y arrebatarse su alma, pero la memoria conservará el recuerdo amoroso, pudiendo el alma atravesar la laguna Estigia (v. 5) y nadar, en violenta metáfora⁷⁶, la llama en el agua fría del Leteo⁷⁷ (v. 7): tras los

⁷³ [...] Luego, cuando la llama encendida me / haya convertido en ceniza, reciba mis restos pequeña urna / y haya un laurel sobre mi humilde tumba, que con su som- / bra cubra el lugar de la sepultura; y grábense dos versos: / «El que ahora yace polvo repugnante, era en otro tiempo / esclavo de un único amor» (*Elegías*, libro II, XIII, vv. 31-36).

⁷⁴ Rivers (1986: 193). Así lo indicó Mas (1957: 298).

⁷⁵ Rey y Alonso (2013: 119). Sobre este soneto, consúltese, entre otros, Blanco Aguinaga (1962), de Molina (1979), Lázaro Carreter (1956), Jauralde (1997), Naumann (1968), Rey y Alonso (2013), Roig Miranda (2007), Schwartz y Arellano (1998) y Terry (1958).

⁷⁶ «Tal vez sea la acusada tendencia hiperbólica lo más característico de la modificación trópica quevedesca dentro de la tradición anterior o su uso catacrético» (Fernández Mosquera, 1999: 281). En su artículo «Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida», Pozuelo Yvancos (s. f.: 184) explica cómo Quevedo lleva a cabo una desautomatización de los tópicos petrarquistas, aún dentro del movimiento.

⁷⁷ En A. Mas (1957: 293), se comenta que las expresiones «ribera» y «agua fría» son vagas, desdibujadas, y por tanto adjudicables al Styx y al Leteo o a ambos a la vez. La idea es que será capaz de pasar las aguas del Styx, para seguir viviendo, pero también que no beberá de las del Leteo, para guardar el recuerdo de su amor («no dejará la memoria»).

versos que desarrollan el argumento, el séptimo contiene el primer concepto del soneto. Amado Alonso explica que «Lo que se imagina atravesando la Estigia, nadando inmune sobre sus aguas frías letales, es algo estrictamente concreto y de experiencia traspada de vida, aquel ardor del amar, la llama del frenesí» (citado por A. Mas, 1957: 295).

Todo esto lo hará sin temor a la muerte, a la «ley severa» (v. 8). Los tercetos señalan cómo, debido a lo grabado que estaba el sentimiento en un alma consagrada a Cupido y en las «venas» (v. 10) y «medulas» (v. 11) del cuerpo, el amor restará en las cenizas, en el «polvo» (v. 14), que será «polvo enamorado» (v. 14)⁷⁸. Su función es la de continuar la argumentación ya expuesta para introducir finalmente el concepto de las cenizas.

La *consolatio* que se desprende de los versos del soneto es un intento de reconfortarse ante la llegada de la muerte, con la idea de que hay algo que permanece y que es capaz de superarla. Ramajo Caño (1993: 327) se aventura incluso a relacionar esta composición amorosa con la poesía funeraria, dado lo habitual de entremezclar géneros y temas en la poesía de los Siglos de Oro.

No puede dejar de comentarse en esta composición una de las huellas propercianas más reconocidas: el motivo de las *medulas*⁷⁹, que representan la profundidad que ha alcanzado el Amor. Según explica Gómez Otero (2002: 893-894), la elegía XII del libro II, que contiene las clásicas imprecaciones del amante al Amor tópicamente representado como un niño ciego alado, posee un gran paralelismo con los tercetos quevedianos:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus?
[...]
In me tela manent, manet et puerilis imago:
sed certe pennas perdidit ille suas;
euolat, ei, nostro quoniam de pectore nusquam,

⁷⁸ Mercedes Blanco, en su artículo «Estructura y estética de los poemas amorosos de Quevedo» (s. f.), explica el concepto de sofisma (s. f.: 24-26): «Se crea un efecto persuasivo, un simulacro de fundamento racional para un dato contingente, o para una aserción exagerada o paradójica, por medio de la coincidencia de varias razones independientes, todas ellas insuficientes y por lo general heterogéneas, que vienen a apoyar una sola aserción, y a un tiempo a apoyarse y confirmarse mutuamente» (p. 24). Pone como ejemplo estos tercetos, señalando que «las aserciones de los tres últimos versos son variantes de la paradoja que da título al poema [...] Los tres enunciados, que ponen de relieve su inverosimilitud por su forma adversativa, se apoyan ingeniosamente en su misma pluralidad. El paralelismo de los tres versos finales sugiere que las tres aserciones son igualmente creíbles o increíbles. Sin embargo, en una cultura donde la inmortalidad del alma es un dogma y una creencia colectiva, no resulta imposible admitir que el alma separada del cuerpo conserve sus cuidados amorosos y, en cambio, parece puro disparate que la ceniza tenga sentido o el polvo esté enamorado. Las dos paradojas más duras, pero más interesantes, se sostienen pues por su equiparación con la más fácil» (s. f.: 25-26).

⁷⁹ «medulas que han gloriosamente ardido» (Rey y Alonso: 2013: 119, v. 11). Señala D. Alonso (1978: 19) que el vocablo *medula*, latinismo, supone la expresión del lugar más íntimo y recóndito donde habita el amor, de los «canales más interiores por donde corre la gran llamarada devastadora».

assiduusque meo sanguine bella guerit.
Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? (vv. 1-2 y 13-17)⁸⁰

Además, Quevedo se habría inspirado también en el verso sexto de la elegía XIX del libro I, comentado más arriba.

Si se continúa con los sonetos, que son la forma métrica predominante en *Canta sola a Lisi*⁸¹, aquel cuyo epígrafe reza «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas»⁸² se inscribe en la misma línea temática que el anterior. La teoría neoplatónica según la cual el amor penetra a través de los ojos para alojarse en el alma corona el inicio de esta composición, junto a la explícita sugerencia de la pervivencia tras la muerte en «después de las cenizas».

En este caso, el amante considera la feliz posibilidad de que el amor engendre su propia muerte (v. 1), a través de la contraposición, tan típicamente petrarquista, de términos opuestos en paradoja, como lo son «muerte» (v. 1) y «parto» (v. 2) o «morir» (v. 4) y «naciese» (*ibidem*).

Como explica Olivares (1983: 122), la muerte del amante supone el nacimiento de una nueva vida: se ha dado paso a la eternidad desde una existencia efímera anterior. La muerte permite que el alma se lleve consigo el fuego amoroso, mientras que el cuerpo lo conservará en el frío polvo de la tumba. La angustia amorosa se ha transformado en una rebelión contra la destrucción corporal: por ello, la voz poética busca experimentar el amor tras la muerte (Olivares, 1983: 122).

Es en el segundo cuarteto donde se expresa la inmortalidad del sentimiento amoroso: en este lugar, el cuerpo del amante en antítesis con la «llama fiel» (v. 7) representa el concepto de la «ceniza fría» (v. 7):

Lleva yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese (vv. 5-8).

⁸⁰ «Quienquiera que fue aquel que pintó al Amor niño, ¿no / piensas que tuvo manos admirables? / [...] En mí se han clavado sus dardos y su infantil imagen, / pero ciertamente él ha perdido sus alas; puesto que, ¡ay!, / nunca se escapa volando de mi pecho, y continuamente, a / costa de mi sangre, hace su guerra. ¿Por qué te es grato / habitar en mis tuétanos resacos? (*Elegías*, libro II, XII, vv. 1-2 y 13-17)».

⁸¹ Roig Miranda, en su artículo «Soneto y poesía amorosa en Quevedo» (s. f.), señala que «en el corpus de poesía amorosa dominan por su número los sonetos: 91 (y 59 otras formas poéticas) hasta si el número de versos de estas es superior. El soneto parece, pues, más apto para expresar el sentimiento amoroso, para Quevedo, que otros tipos de poemas» (s. f.: 62).

⁸² Rey y Alonso (2013: 83).

En consonancia con la ya comentada reintegración creadora de tendencias de la poesía amoratoria con que construye Quevedo su poesía, Serés (2004) comenta cómo tiene lugar dicho proceso en este soneto.

Los tercetos sostienen esta idea mediante la negación del olvido, simbolizado por el río Leteo (v. 11) en el primero y expresado a través del propio sustantivo en el segundo. Es precisamente en la «sombra» (v. 10), figura del amante muerto nombrada a través de un término clásico, donde pervivirán sus «cuidados» (v. 10); ni siquiera los hados se interpondrán (v. 13). El último verso recoge todo el sentido del soneto, el del amor que da a luz a la muerte: «y el no ser por amar será mi gloria» (v. 14).

La idea de un amor impreso en el alma aparece también en el soneto encabezado por el epígrafe «Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa»⁸³. De tradición neoplatónica y petrarquista⁸⁴, este soneto aniversario rememora diez años desde el día del enamoramiento: ha transcurrido todo ese tiempo desde que el amante vio en los ojos de su amada «el Oriente [...] en hermosura duplicado» (el sol, por metonimia; vv. 3-4); desde que lleva en sus venas «el dulce fuego» de la pasión (v. 6); y desde que los ojos de ella gobiernan sobre él («tus luces», v. 8; representan también, por sinécdoque, la reina de la mente del amante, en consonancia con «imperio», en el mismo verso⁸⁵). El tópico del aniversario se expresa mediante una triple reiteración anafórica: «Diez años» (vv. 1, 5, 7).

La voz poética afirma que «Basta ver una vez grande hermosura» (de acuerdo con la tradición neoplatónica del amor que entra por los ojos, v. 9), para que el sentimiento amoroso quede para siempre impreso en el alma (v. 11), cual «llama que a la inmortal vida trasciende» (v. 12): no teme ni la muerte ni el paso del tiempo (vv. 13-14).

En la línea del motivo petrarquista de la crueldad⁸⁶ de la amada, algunas composiciones contienen los lamentos y padecimientos de un amante que sufre y que incluso llega a imaginar un infierno para Lisi. Este último es el caso del soneto cuyo epígrafe reza «Imagina hacer un infierno para Lisi en correspondencia del infierno de amor que ya ella le había hecho»⁸⁷. En este caso, la imprecación se inscribe en la línea más tradicional, dirigiéndose a la dama en vez de hacerlo hacia el Amor.

En él, aparecen dos posibles referencias a lo eterno del amor. La primera explica cómo la amada ha condenado su vida a sufrir dolor eterno, para el que no hay cura: la voz

⁸³ Rey y Alonso (2013: 117).

⁸⁴ Explica D. Alonso que el petrarquismo en Quevedo posee como características retóricas los «juegos de contrarios, dualidades conceptuales», señalando la existencia de una «tendencia del pensamiento a bifurcarse» (citado por Manero Sorolla, 1987: 96, nota 218).

⁸⁵ Schwartz y Arellano (1998: 226).

⁸⁶ Remito a este artículo de Schwartz para una profundización sobre el tratamiento que da Quevedo a este motivo en su poesía amorosa: «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*» (2005).

⁸⁷ Rey y Alonso (2013: 107).

poética se dirige directamente a Lisi, a través de un vocativo (v. 3) y de una *interrogatio* (vv. 5-6), reprochándole haber sido despreciado por ella. Esta idea de la condena se subraya con el verso cuarto, bimembre: «yo tu idólatra fui, tú mi homicida»; además, se alude directamente a ese castigo en el verso séptimo, con la paradoja establecida entre este y la gloria que Lisi representa. La segunda se relaciona directamente con la teoría neoplatónica del amor. En su furia y ansias de venganza, el amante se recrea en la descripción de un infierno que castigará su falta de piedad, de modo que el Amor arderá eternamente en el corazón de él y en los ojos de ella:

Arderán tu victoria y tus despojos,
y así fuego el amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos (vv. 9-14).

En los sonetos «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante»⁸⁸ y «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer»⁸⁹, el amante expresa su dolor típico por el padecimiento.

En el primero de ellos, no lamenta la muerte («No me aflige morir», v. 1), sino tener que abandonar un cuerpo de «corazón siempre encendido» (v. 7). No obstante, parece que el amor está destinado a perdurar, pues, anticipando esta cuestión el vocablo «deshabitado»⁹⁰ (v. 5), en referencia a la separación entre cuerpo y alma, la voz poética afirma: «Señas me ha dado mi ardor de fuego eterno» (v. 9). Como señala Jauralde (1979: 205), el «fuego pervive dentro del cuerpo, que [...] es ya un auténtico sepulcro».

En el segundo soneto, aparece una referencia directa al motivo de las cenizas. El sufrimiento del amante se hace patente a través de la conjugación de elementos como la metafórica «herida» (v. 1) en los «claustros»⁹¹ del alma y las «medulas»⁹² (v. 4) por las que circula. El segundo terceto concentra la fuerza expresiva del soneto en lo que se refiere al amor inmortal, a través de la expresión «ceniza amante y macilenta»⁹³:

Bebe el ardor, hidrópica⁹⁴, mi vida
que, ya ceniza amante y macilenta,

⁸⁸ Alonso y Rey (2013: 139).

⁸⁹ Alonso y Rey (2013: 159). Para una mayor profundización en este soneto, véase el artículo de Pozuelo Yvancos «Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida» (s. f.).

⁹⁰ Schwartz y Arellano (1998: 240).

⁹¹ Señala Pozuelo Yvancos (s. f.: 197) la intensificativa gradación exterior-interior de los lugares donde se encuentra el dolor: *claustros del alma-yace-venas-médulas*.

⁹² Recuérdese lo ya comentado sobre este tópico acerca de su origen elegíaco.

⁹³ Como explican Schwartz y Arellano (1998: 252-253), la «vida» (v. 5) es un objeto incorpóreo que «resulta homologado a *ceniza*, mediante una metáfora que la personifica a través de los adjetivos *amante* y *macilenta*, ‘descolorida, triste’ [...] A su vez, el lexema *ceniza* resulta unido metaforicamente a *cadáver*, cultismo».

⁹⁴ Con el sentido de ‘insaciable’.

cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida (vv. 5-8).

En ocasiones, las quejas y lamentos del amante van acompañadas de su rendición. Así sucede en los sonetos encabezados por los epígrafes «Rendimiento de amante desterrado, que se deja en poder de su tristeza»⁹⁵ y «Amante desesperado del premio y obstinado en amor»⁹⁶.

La voz poética se abandona a la muerte en el primero de estos sonetos. Calificándola de «piadosa» (v. 7), es consciente de su destino:

Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra (vv. 9-11).

Por una parte, su «espíritu desnudo» (v. 9) arderá eternamente, ascendiendo al cielo. Por otra, ese «polvo y tierra» (v. 11) será el «cuerpo frío» (v. 10), que mantendrá el recuerdo amoroso. La separación entre cuerpo y alma no impide que ambos perpetúen el sentimiento.

Finalmente, el tópico del caso del amante como *exemplum* para otros y el motivo del epitafio cierran la composición:

Yo me seré epitafio al caminante,
pues le dirá sin vida el rostro mío:
«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra» (vv. 12-14).

La visión del amor como guerra, presente en el último verso, remite al tópico del amor cortesano y verbaliza el mensaje del epitafio.

En el segundo soneto se repite el tópico del *exemplum*, lamentando la voz poética la tardanza de la muerte («El camino me alargan los engaños, / y en mí se escandalizan los perdidos», vv. 3-4). La referencia al amor eterno se encuentra en el primer terceto, donde se encadena el tópico de la «prisión de amor»⁹⁷ con el de los restos amantes en el sepulcro. Estos versos se organizan en una estructura paralelística que expone una progresión temporal en la vida del amante, iniciándose con su nacimiento (v. 9), en relación con el tópico de la brevedad de la vida unido al de la prisión amorosa, y finalizándose con la llegada de la muerte. Esta sucesión encadenada resulta muy significativa, pues expresa la continuidad de un amor que comienza con la vida del amante, pero que no termina cuando este fallece:

⁹⁵ Rey y Alonso (2013: 125).

⁹⁶ Rey y Alonso (2013: 131).

⁹⁷ Resaltando nuevamente la importancia de la tradición clásica, véase para una mayor profundización en el sentido y origen elegíacos de este tópico, el artículo de Schwartz (1992).

Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo (vv. 9-11).

Ejemplos más significativos de esta rendición, que no implica el final del enamoramiento, se encuentran en los sonetos cuyos epígrafes rezan «Pide al amor que, siquiera ya por inútil, le despida»⁹⁸ y «Desea, para descansar, el morir»⁹⁹.

En el primero de ellos, a pesar de desear fervientemente que el dios Amor le conceda descanso, la voz poética es consciente de que, aunque lo desea, no será capaz de aceptarlo:

Concédeme algún ocio, persuadido
a que, estando de Lisi enamorado,
no le querré acetar aunque le pido (vv. 12-14).

En el segundo se repite la súplica, si bien la voz poética justifica ahora su petición por el compromiso que ha tenido respecto al amor (v. 12). Tras una posible referencia al epitafio —así se podría interpretar el verso «de mármoles cubierto» (v. 8), como alusión al mismo y no a la piedra—, menciona la «ceniza» (v. 14) en que se convertirá, que es «presumida» (v. 14), ‘orgullosa’, pues en ella habitará el sentimiento:

Y ya que supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida (vv. 12-14).

Una última referencia a la cuestión principal analizada en este subapartado se encuentra en un romance¹⁰⁰ de la primera sección de *Erato*. En él aparecen las súplicas de un amante que también desea la muerte, aunque resulte inútil al no poder cesar jamás su sufrimiento (vv. 1-8). Su epígrafe «Muere de amor y entiérrase amando»¹⁰¹ contiene esta idea de lo inservible de la muerte ante estas circunstancias, además de adelantar lo perdurable del amor.

Tras suplicar a sus ‘males’ que le concedan el descanso (vv. 9- 24), afirma que guardará para siempre la llama amorosa en el sepulcro con sus «cenizas ardientes» (v. 30), con sus restos inflamados. Sus «cuidados» (v. 33), sus penas amorosas, lo

⁹⁸ Rey y Alonso (2013: 167).

⁹⁹ Rey y Alonso (2013: 171).

¹⁰⁰ Acerca de otras formas métricas, distintas a la del soneto, Roig Miranda (s. f.: 62) señala en el artículo citado: «Lo que caracteriza la mayor parte de esos poemas es primero que la métrica es menos rigurosa en ellos, en particular en los romances, las silvas y madrigales y las canciones (45 poemas). Por el contrario, el soneto tiene un esquema de rimas fijo en los cuartetos y sabemos que Quevedo limita las posibilidades en los tercetos. Por otra parte, esa facilidad relativa de las demás formas poéticas va unida a una concepción del amor y una retórica diferentes de las de los sonetos».

¹⁰¹ Rey y Alonso (2011: 297-298).

acompañan, y desea incluso que su alma comparta esa parte sensible de su cuerpo, de sus cenizas (en alusión a la separación del cuerpo y del alma que conlleva la muerte):

Contento voy a guardar,
con mis cenizas ardientes,
en el sepulcro la llama
que reina en mi pecho siempre.
Conmigo van mis cuidados,
y por eso parto alegre;
y aun quiero que lleve la alma
la parte que el cuerpo siente (vv. 29-36).

Finalmente, su «epitafio» (v. 37) cierra la composición, no sin referirse primero metafóricamente al «mármol que cubriere/ mi polvo amante» (vv. 38-39), es decir, al propio epitafio y a sus restos amantes. El mensaje del túmulo reitera en su primera parte la perdurabilidad del amor, asegurando que no hay lugar para el olvido (v. 39) aunque su cuerpo se haya convertido «en poca tierra, en sombra» (v. 40), pues continúa suspirando. Incluso la negra tumba se enternece ante esta visión (vv. 41-42). Más elocuentes resultan los versos 43-44: «Aun arden, de las llamas habitados, / sus huesos, de la vida despoblados». Aunque no aparece el término ‘medulas’, el sentido de la metáfora es el mismo: el amor ha penetrado hasta los huesos, donde el fuego continúa activo. A pesar de esta *consolatio*, la tristeza se adueña del epitafio, pues la «triste vida» (v. 37) implica un amor no correspondido, un «mal» (v. 38). La segunda parte recoge el tópico del *exemplum*, advirtiendo a quien esté «leyendo el duro caso» (v. 49) que ojalá no corra la misma suerte (vv. 50-51). Las lágrimas de conmiseración servirán para apagar el metafórico «fuego» (vv. 52-54). El verso final resume la idea que ha venido expresando. Paradójicamente, la voz poética concluye: «amé muriendo y vivo tierra amante».

3.2 LA CONSOLATIO A TRAVÉS DEL EPITAFIO

El género del epitafio encierra en sí mismo la idea de *consolatio* ante la muerte, en tanto que tiene una voluntad de eternizar la memoria del difunto. Su utilización en la elegía latina puede ilustrarse a través de la obra de Propertio, donde aparece reiteradamente. Su contexto de aparición es el de las recreaciones funerales que hace el poeta-amante de su propia muerte, ligadas al temor de que su amada deje de serle fiel después de muerto. La idea del amor eterno aquí presente se manifiesta, además, relacionada con el motivo de las exequias.

Así, en la elegía I del libro II, la voz poética imagina su muerte y obliga a su amada a oír sus disposiciones funerales:

Quandocumque igitur uitam mea falta reposcent,
et breue in exiguo marmore nomen ero,
Maecenas, nostrae spes inuidiosa iuuentae,
et uitae et morti gloria iusta meae,
si te forte meo ducet uia proxima busto,
esseda caelatis siste Britanna iugis,
talique illacrimans mutae iace uerba fauillae:
‘Huic misero fatum dura puella fuit’ (vv. 71-78)¹⁰².

Esta misma situación en que el amante exige atención a su amada se presenta también en la elegía xv del libro III:

Fabula nulla tuas de nobis concitet auris:
te solam et lignis funeris ustus amem (vv. 45-46)¹⁰³.

Un ejemplo en que la voz poética explica cómo desearía disponer sus funerales se encuentra también en el libro II, en la elegía XIII. Su cuerpo reducido a ceniza (*cinis*) descansará bajo un epitafio que se refiere a ella como «HORRIDA PVLVIS» (v. 35). Cintia es aquí causa y fin de su poesía:

Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor,
accipiat Manis paruula testa meos,
et sit in exiguo laurus super addita busto,
quae tegat extincti funeris umbra locum,
et duo sint uersus: QUI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS,
VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT (vv. 31-36)¹⁰⁴.

Por otra parte, puede señalarse la *consolatio* que se encuentra en varios versos de la elegía VII del libro IV, que serían una de las fuentes del «polvo enamorado». Cintia, difunta, se aparece en sueños a su amante y le profiere algunos reproches para después consolarlo con la promesa de la supervivencia del amor, aunque sea en la unión de los despojos de ambos:

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
luridaque euictos effugit umbra rogos¹⁰⁵.
[...]
Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.’

¹⁰² Así pues, cuando mis hados reclamen mi vida y yo sea / un pequeño nombre en una exigua lápida, Mecenas, espe-/ ranza envidiable de nuestra juventud, justa gloria de mi / vida y de mi muerte, si por ventura tu camino cerca de mi / tumba te conduce, detén tu carro britano de cincelado yugo / y llorando dirige estas palabras a mis despojos mudos: / «Para este desdichado fue el destino una cruel amada» (*Elegías*, libro II, I, vv. 71-78).

¹⁰³ [...] Aun abrasado por los leños de la / pira funeraria, a ti sola ame yo (*Elegías*, libro III, XV, vv. 45-46).

¹⁰⁴ [...] Luego, cuando la llama encendida me / haya convertido en ceniza, reciba mis restos pequeña urna / y haya un laurel sobre mi humilde tumba, que con su som-/ bra cubra el lugar de la sepultura; y grábense dos versos: / «El que ahora yace polvo repugnante, era en otro tiempo / esclavo de un único amor» (*Elegías*, libro II, XIII, vv. 31-36).

¹⁰⁵ Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la / sombra amarillenta se escapa de la pira vencida (*Elegías*, libro IV, VII, vv. 1-2).

Haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos (vv. 1-2 y 93-96)¹⁰⁶.

Este motivo es aprovechado por Quevedo, quien, como los latinos, conjuga amor y muerte. Aunque suele aparecer en el marco de las églogas, también puede tener una manifestación exenta (Ramajo Caño, 1993: 320). Una pequeña selección de composiciones, pertenecientes tanto a la primera parte de *Erato* como a la segunda, permiten apreciar el uso que le da el poeta barroco. Centrándonos en la segunda sección de la musa, en *Canta sola a Lisi* resulta muy significativo el idilio tercero¹⁰⁷. Ya en su epígrafe, «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro»¹⁰⁸, se hace referencia al motivo.

En él son recreados motivos característicos de la poesía pastoril y de la elegíaca¹⁰⁹. Tras los primeros cuarenta versos, que conforman un espacio bucólico en que el amante se ve morir, la última octava contiene el epitafio que redacta para su sepulcro, en imitación de un epigrama funerario. La voz poética deja su lira al pie de un pino y, apelando a la compasión del árbol, pide que se la entregue «al primero peregrino / que pisare el desierto de este llano» (vv. 37-38) como recompensa por enterrar su cuerpo y escriba su epitafio (vv. 39-40). Sus versos más significativos son los que se transcriben a continuación, donde se recurre al tópico del fuego amoroso incesante como indicador de la perdurabilidad del amor en las cenizas:

«Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa. (vv. 41-43)¹¹⁰.

Cabe resaltar que en todo momento se caracteriza el paisaje bucólico no como idílico, sino con adjetivos y elementos que recuerdan la proximidad de la muerte, como sucede con «desierto de este llano» (v. 38). Se trata de un lugar donde los pájaros no cantan (v. 2) y donde hay «árboles sombríos» (v. 1) y «turbios [...] ríos» (v. 3) junto a un

¹⁰⁶ [...] Que ahora te posean otras, luego te tendré yo sola: / conmigo estarás, y desharé, mezclados, contra tus huesos los / míos.»; Después que quejumbrosa terminó de decirme esto entre / reproches, su sombra se desvaneció en mis brazos (*Elegías*, libro IV, VII, vv. 1-2 y 93-96).

¹⁰⁷ Una de las concepciones amorosas diferentes que se dan en formas métricas más extensas con respecto a los sonetos es precisamente la que aporta la tradición bucólica, que sitúa al amante en un *locus amoenus* donde evoca recuerdos pasados, expresando sus penas y desesperanzas, como sucede en este idilio, conformado por silvas. Esta forma estrófica permite desarrollar temas más extensamente e incluso de forma narrativa, como sucede en este caso.

¹⁰⁸ Rey y Alonso (2013: 215-216).

¹⁰⁹ Son propias de esta tradición la imaginación de la propia muerte, unida a la recreación del futuro epitafio y exequias.

¹¹⁰ Rey y Alonso (2013: 216), vv. 33-48.

campo pobre en hierba y flores (v. 4). Las plantas, como si fuesen un correlato de Fileno, se marchitan (vv. 7-8).

Por otra parte, el soneto cuyo epígrafe reza «Rendimiento de amante desterrado, que se deja en poder de su tristeza»¹¹¹, muestra la visión del amor eterno conjugada con la queja dolorida del amante ausente. Tras las referencias al polvo amante —«y el cuerpo frío / se acordará de amor en polvo y tierra» (vv. 10-11)—, se explica cómo la separación entre cuerpo y alma no impide esa perdurabilidad del amor: «Espíritu desnudo, puro amante, / sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de amor en polvo y tierra» (vv. 9-11).

El motivo del epitafio ocupa el último terceto: metafóricamente, lo forma el propio amante. Más concretamente, es su rostro el que anunciará a quienes pasen por su lado la causa de su muerte, apareciendo de nuevo el tópico del *exemplum* (vv. 12-14).

Otra referencia al epitafio, más velada pero igual de sugerente, se encuentra en el soneto que responde al epígrafe «Desea, para descansar, el morir»¹¹², ya comentado. En este caso, el amante se rinde ante el amor y desea la llegada de la muerte: «El cuerpo, que de l'alma está desierto» (v. 5) anhela el descanso «de mármoles cubierto» (v. 8). Estos «mármoles» harían referencia a las losas que cubren la tumba y, aunque podrían interpretarse simplemente como una metáfora del sepulcro, cabría considerar la posibilidad de que, en la línea del *topos* elegíaco del *exemplum*, se refieran al epitafio que coronaría el lugar de descanso eterno del amante.

No puede dejar de hacerse referencia al famoso soneto cuyo epígrafe reza «Amor constante más allá de la muerte»¹¹³. El tópico de la *consolatio* se conjuga aquí con el motivo de las cenizas y del «polvo enamorado», reforzándose su sentido.

Según Ramajo Caño (1993: 327), nos encontramos ante un ejemplo perfecto para ilustrar cómo el tópico de la *consolatio* permite justamente consolarse ante la muerte, en este caso con la idea de que hay algo que permanece y que la supera.

¹¹¹ Rey y Alonso (2013: 125).

¹¹² Rey y Alonso (2013: 171).

¹¹³ Rey y Alonso (2013: 119).

En la primera sección de la musa, los romances¹¹⁴ «Amante ausente, que muere presumido de su dolor»¹¹⁵ y «Muere de amor y entiérrase amando»¹¹⁶ muestran el epitafio que la voz poética desearía para sí.

En el primero de ellos, el amante, aunque se deshace de dolor, se siente orgulloso de su pena amorosa. Desearía poder transmitir sus quejas a su amada, en la línea de las imprecaciones dirigidas directamente a esta, y es consciente de que su epitafio reflejará el porqué de su destino. Los mensajes del túmulo serán, pues, «lisonjeros»¹¹⁷ (v. 42), pues «acreditan / pasión de tan alto empleo» (vv. 43-44). Los versos del epitafio son los más elocuentes en cuanto al tópico del amor eterno:

Dirán: «Yace un polvo amante,
castigado por soberbio,
y un difunto presumido
del castigo que le ha muerto» (vv. 45-48)¹¹⁸.

La referencia al «polvo amante» (v. 45) integra el amor y la muerte, asegurando la perdurabilidad del sentimiento. En la novedad que introduce Quevedo con su reinterpretación, es el amante quien amará eternamente tras exhalar su último aliento.

En el segundo romance, la voz poética aguarda su muerte, y pide a su sufrimiento que no lo abandone: se trata, de nuevo, de la formulación del amor que trasciende la muerte, explicitado a través de los versos «Contento voy a guardar, / con mis cenizas ardientes, / en el sepulcro la llama» (Rey y Alonso, 2011: 297, vv. 29-31). El epitafio se reproduce un poco más adelante, y va unido a la idea del caso del amante como *exemplum* y advertencia para otros¹¹⁹.

3.3 EL AMANTE CONSUMIDO POR EL FUEGO AMOROSO

Esta cuestión, de carácter tópico, sirve como contraste respecto a la innovación con que Quevedo aborda el motivo del amor inmortal. La novedad introducida consistía en presentar la pervivencia del sentimiento no tras la muerte de la amada, sino tras la del

¹¹⁴ Roig Miranda (s. f.: 64) explica que en determinadas composiciones que no son sonetos se desarrolla una retórica fónica y semántica semejante a la de estos. Aunque señala que esto suele darse más a menudo en metros cortos, quizá pueda considerarse que cuando tiene lugar en romances, como en este caso, se deba a la voluntad de desarrollar los conceptos amorosos más largamente: la extensión y estructura rítmica del romance son menos difíciles y permiten una menor condensación de los motivos temáticos.

¹¹⁵ Rey y Alonso (2011: 293-294).

¹¹⁶ Rey y Alonso (2011: 297-298).

¹¹⁷ Como indican Rey y Alonso (2011: 295): «‘epitafios aduladores’, por la naturaleza de su pasión».

¹¹⁸ Rey y Alonso (2011: 294), vv. 41-48.

¹¹⁹ El sentido y la aparición del epitafio fueron comentados ya en el subapartado dedicado a la reinterpretación del tópico del amor eterno por parte de Quevedo.

propio amante. Inscrito en la línea de la lírica tradicional petrarquista, este tópico supone que el amante muere abrasado, víctima del fuego¹²⁰ amoroso que lo recorre: las cenizas son el resultado final. Se trata de una metáfora ígnea que subraya el ardor de la pasión y que puede manifestarse a través del fuego, la hoguera, el incendio e incluso el volcán.

A través de varios sonetos puede comprobarse cómo el autor barroco, además de reinventar la tradición, la domina perfectamente. El primero de ellos es el soneto con el epígrafe «A los ojos de Lisi, volviendo de larga ausencia»¹²¹. El protagonista de la composición son los ojos de Lisi, tal y como queda indicado. Las metáforas petrarquistas lumínicas y astrales en relación a esta parte del rostro caracterizan la mirada de la amada («pueden alargar la vida al día, / suplir el sol, sustituir la aurora, / disimular la noche a cualquier hora», vv. 1-4), así como el motivo del reinado que ejercen sobre el amante («Son de fuego y de luz gran monarquía, / donde imperios confines atesora», vv. 5-8). El tono neoplatónico del soneto permite vincular el tópico del amor que penetra por los ojos y se imprime en el alma con el resultado final de este proceso, la muerte del amante, expresada a través del término «sombra» (v. 14; *umbra*). El adjetivo «ardiente» (v. 14) subraya, además, la supervivencia del amor, que no ha dejado de sentirse aun cuando regresa de la muerte en forma de espectro:

Serame, por lo menos, concedido
que esto (si es algo) que de mí dejaron
lo miren reducido a sombra ardiente (vv. 12-14).

Otro soneto, el que tiene como epígrafe «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero, entretanto, es ingeniosa»¹²², presenta al amante dirigiéndose a la Muerte para terminar suplicándole que se lo lleve. Paradójicamente, afirma no poder morir por no estar vivo: se encuentra muerto de amor en vida («pues quien no vive no padece muerte», v. 2). Aparece de nuevo el tópico neoplatónico de los ojos como fuente amorosa: la única forma de acabar con su vida es que la Muerte se dirija, precisamente, «a aquellos ojos donde está mi vida» (v. 4).

La metáfora ígnea del fuego amoroso que ha consumido al amante hasta reducirlo a cenizas se condensa en el primer terceto:

¹²⁰ A propósito del motivo del fuego, explica M^a del Pilar Palomo (1975: 133): «La imagen del fuego, y todas sus derivaciones —llama, volcán, incendio, lumbre...—, para significar la pasión anímica reaparecen cuando Quevedo escribe su mejor poesía amorosa, y reaparecen unidas a la imagen de la muerte también, como era de esperar, dando lugar a una auténtica retórica de la pasión» (citada por Jauralde: 1979).

¹²¹ Rey y Alonso (2013: 133).

¹²² Rey y Alonso (2013: 175).

Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego¹²³
que en amoroso incendio se derrama (vv. 9-11).

Un último ejemplo representativo se encuentra en la primera sección de *Erato*: se trata del soneto cuyo epígrafe reza «Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto»¹²⁴. La metáfora ígnea domina temáticamente el soneto: igual que árboles como el roble o el pino, que crepitan cuando son abrasados por el fuego, el amante desea poder desahogarse y llorar. Así, se dirige directamente a Floris, reprochándole que, a causa del enamoramiento, se ha convertido en ‘víctima de sus aras obediente’ (v. 8). En contraste con el sonoro crujir de la madera al fuego, el corazón del amante, «sensible y animado» (v. 7) entonces, queda ahora «en muda ceniza desatado» (v. 6), extendiéndose la metáfora a la idea del amante abrasado por el incendio amoroso. Hiperbólicamente, se trata de un «volcán»¹²⁵ (v. 12) el que extiende el fuego de la pasión por su cuerpo.

Podría apuntarse a una posible reminiscencia de este tópico en un soneto que no pertenece al *corpus* de *Erato*, sino que se encuentra en la musa Euterpe, que contiene poesía bucólica. Este tipo de poesía se relaciona directamente con la amorosa, como se ha podido y se podrá comprobar con las composiciones de ambiente pastoril. Se trata del titulado «Tras arder siempre, nunca consumirme»¹²⁶, donde se sugiere la pervivencia del sentimiento amoroso en esa continuidad del efecto del fuego y también a lo largo de los cuartetos, gracias a la contraposición que los versos bimembres establecen entre un pasado que alcanza el presente y el futuro.

3.4 LA FIGURA MITOLÓGICA DEL AVE FÉNIX

Uno de los tópicos utilizados en la poesía amorosa para tratar el motivo del fuego es la figura del Ave Fénix. Este ser mitológico se caracteriza por tener la capacidad de resucitar, de resurgir de entre sus cenizas. Es posible que exista una relación entre este tópico y el de las cenizas amantes: de la misma forma que el Fénix renace tras arder hasta consumirse, las cenizas del enamorado dan una segunda vida al sentimiento amoroso, que

¹²³ Señala Jauralde (1979: 205), a propósito de la confirmación del posible nihilismo de Quevedo, que «el fuego de la pasión derrota poéticamente a la eternidad de la tierra». Así sucede en los versos de este soneto: el fuego no ha dejado nada por consumir.

¹²⁴ Rey y Alonso (2011: 125).

¹²⁵ Jauralde (1979: 205): «En donde la imagería retórica engarza fuego, agua, muerte, etc., en mil derivaciones distintas, una de ellas —rasgo típico del estilo de Quevedo— la hiperbólica: «De el volcán que en mis venas se derrama, / diga su ardor el llanto que fulmina»».

¹²⁶ Blecua (1996: 364).

continúa existiendo pese al paso de la muerte. Ramajo Caño (1993: 328) apunta a una idea similar, precisando que el amante renace gracias a la intensidad y fuerza cálida del amor:

[...] nos preguntamos si en la expresión feliz *polvo enamorado*, en la que se cifra la unión de la muerte (*polvo*) y el triunfo de la vida *post-mortem* (*enamorado*) no se encuentra un sutilísimo recuerdo del mito del ave Fénix, resucitadora en sus cenizas, como el amado resucita, por el calor de la llama amorosa, en las suyas.

Explica también que «el ave Fénix es un elemento consolador de la poesía funeraria barroca»¹²⁷, adscribiéndolo al tópico de la *consolatio*. Así, este elemento¹²⁸ funciona no solo como metáfora amorosa del ardor de la pasión, sino que también actúa en el plano de la muerte, permitiendo un feliz consuelo: el amor es inmortal.

Se han seleccionado varios sonetos que ejemplifican estas consideraciones. Tres de ellos, pertenecientes a *Canta sola a Lisi*, son aquellos cuyos epígrafes rezan «Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi»¹²⁹, «Ejemplos de otras llamas, que parecen posibles comparadas a las suyas»¹³⁰ y, de nuevo, «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas»¹³¹.

El primero presenta la imagen del cabello dorado de la dama («crespa tempestad del oro undoso», v.1) que, cuando esta lo mueve, provoca en el amante una serie de reacciones. Equiparándose a Leandro y a Ícaro en el segundo cuarteto, se refiere a esta melena con una metáfora marina en consonancia con la inicial («mar de fuego proceloso», v. 5) y con una solar («senda de oro mal segura», v. 7), no ajena esta última al motivo temático del mar, pues el hijo de Dédalo caería al que se ha bautizado con su nombre.

El Fénix aparece en el primer terceto, continuando la idea del amante que se identifica con personajes mitológicos para expresar su dolor. En este caso, este pájaro ofrece el ya comentado consuelo de la eternidad:

Con pretensión de Fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas (vv. 9-11).

¹²⁷ Ramajo Caño (1993: 328).

¹²⁸ Véase el artículo de Arthur Terry (1958) que considera este tópico como un concepto metafísico en su utilización dentro de los poemas amorosos quevedianos: «en la imagen del fénix la yuxtaposición de cualidades eternas y temporales tiene un efecto de sorpresa, como debe tenerlo todo concepto, pero al mismo tiempo no es arbitraria» (p. 64). Sobre la cualidad metafísica en el lenguaje de Quevedo, consúltase Parker (1986: 181)

¹²⁹ Rey y Alonso (2013: 45).

¹³⁰ Rey y Alonso (2013: 49).

¹³¹ Rey y Alonso (2013: 83).

El segundo prueba la existencia de diferentes llamas mitológicas y legendarias (*exempla*), con las que se compara y reprocha que la suya, amorosa, no ha alcanzado la misma fama. Una de ellas es el Ave Fénix: igual que esta, el amante muere abrasado por la llama de la pasión, pero renace gracias a la capacidad engendradora del fuego:

Hago verdad la Fénix en la ardiente
llama en que, renaciendo, me renuevo;
y la virilidad del fuego pruebo,
y que es padre y que tiene descendiente (vv. 1-4).

Tras probar también la existencia de la fría salamandra, pues también él es capaz de ‘beber incendios’ sin quemarse, y de lamentar que Scévola haya sido consagrado a la fama pese a haberse quemado únicamente un brazo, concluye lo ya comentado, afirmando que tiene «en fuego la alma noche y día» (v. 14).

El tercero, ya comentado en el primer subapartado de este análisis, reaparece aquí para ejemplificar cómo la capacidad engendradora de la muerte se relaciona con la del fuego amoroso, y por ende, del Fénix. Cabe recordar su verso primero: «Si hija de mi amor mi muerte fuese». Se explica así como, paradójicamente, la muerte también puede traer la vida, la resurrección y, por tanto, la continuidad del amor. Esta misma facultad la posee dicho animal, equiparado en el soneto anterior con el amante.

En relación con esta idea de nacimiento y de nueva vida, el soneto de la primera sección de *Erato* con el epígrafe «Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella»¹³² presenta esa misma cuestión en relación con el Ave Fénix. Para la voz poética, «cualquier día es de ceniza» (vv. 1-2), pues la mirada de su amada es capaz de abrasar a quien la mira, pudiendo inflamar, en paradoja típicamente petrarquista, incluso la «nieve fría» (v. 4). Aquí aparece, simplemente, la cuestión ya tópica del amante reducido a cenizas a causa del fuego amoroso. No obstante, en el siguiente cuarteto se intensifica dicho tópico al entrar en escena el ave mitológica y, con él, la promesa de la pervivencia del amor:

Arde dichosamente la alma mía;
y aunque amor en ceniza me convierte,
es de fénix ceniza, cuya muerte
parto es vital y nueva fénix cría (vv. 5-8).

El vocablo «parto» (v. 8) hace referencia explícita a la idea de nacimiento y de regeneración, conjugándose en paradoja con el término «muerte» (v. 7), en consonancia con lo explicado.

¹³² Rey y Alonso (2011: 69).

Las menciones posteriores de la ‘ceniza’ en los tercetos entrañan una doble simbología: significan tanto la muerte como la pasión amorosa. En el primero, la ceniza y el «polvo ciego» (v. 11) recuerdan la condición mortal del hombre (*memento mori*), convertido en *umbra* («sombra oscura y delgada», *ibidem*); en el segundo, la ceniza en la frente de Aminta representa tanto la muerte para quienes contemplan su mirada, como la pasión amorosa de que son presa («pues quien los ve es ceniza, y ellos, fuego», v. 14). Adicionalmente, pueden tenerse en cuenta otros tópicos que, como el Ave Fénix, se relacionan con el del amor eterno: se trata del reloj de arena¹³³, de la hiedra¹³⁴ y de la vid junto al olmo¹³⁵.

3.5 LOS IDILIOS: SÍNTESIS DE MOTIVOS Y CONCLUSIÓN DE LA HISTORIA

Este último apartado del análisis pretende cerrar, comentando el conjunto formado por las cuatro últimas composiciones de *Canta sola a Lisi*, el recorrido del tópico del «polvo enamorado» en esta segunda parte de *Erato*.

En la sección dedicada a las tradiciones que influyen en la poesía amorosa quevediana se trató la cuestión de la posible consideración de *Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista y todo lo que ello conllevaba. Se analizaron los rasgos según los que se adscribía o no la obra a esta tradición y trató de definirse la postura preferida por la crítica. Uno de dichos rasgos cobra especial importancia aquí: se trata de la unidad de la historia amorosa, marcada por el paso del tiempo y narrada desde su comienzo hasta su final. Aunque *Canta sola a Lisi* en conjunto pueda no satisfacer esta premisa, no puede dejar de considerarse la unidad temática y cronológica que ofrecen los cuatro últimos idilios, que cierran tanto la obra como la historia amorosa que había sido esbozada.

Por tanto, analizaré estas composiciones, que conforman la historia amorosa de Lisi y de Fileno, resaltando su importancia como conclusión explícita del poemario. Asimismo, ofrezco una síntesis definitiva de los motivos analizados en torno a la muerte y su relación con el plano amoroso.

¹³³ Véanse las quintillas que llevan por epígrafe «Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó» (Blecua, 1996: 425-426). Para más información, consúltense Asensio (1987) y Mas (1957: 297).

¹³⁴ Véase el soneto cuyo epígrafe reza «Compara a la yedra su amor, que causa parecidos efectos, adornando al árbol por donde sube, y destruyéndole» (Blecua, 1996: 499-500). Para más información, remito a Egido (1982).

¹³⁵ Véase la canción con el epígrafe «Llama a Aminta al campo en amoroso desafío» (Blecua, 1996: 382-384). Remito nuevamente a Egido (1982).

En el primero de ellos¹³⁶, de tono claramente elegíaco (su epígrafe reza «Lamentación amorosa»), Fileno se dirige a un paraje solitario (*beatus ille*) para refugiarse y cantar su dolor, como Orfeo (vv. 1-2 y 17-24). Asimismo, exhorta a diferentes elementos naturales¹³⁷ y a personajes mitológicos¹³⁸ en busca de compasión, identificando su dolor con el de los condenados.

En el segundo¹³⁹, el amante continúa por los montes, abrasándose de amor¹⁴⁰. La muerte¹⁴¹ comienza a hacer aparición, como adelanta su epígrafe: «Muere infeliz y ausente». Se dirige a Lisi, diciéndole que desea que su alma se canse de amar (¡Oh, si llegase algún alegre día / que se hartase de amar el alma mía!, vv. 17-18), pues su sufrimiento no encuentra alivio alguno. Al morir ausente¹⁴², ni siquiera su muerte servirá como *exemplum*¹⁴³ para otros (vv. 19-24). A pesar de ello, considera la posibilidad de que un epitafio¹⁴⁴ recoja su fin. Así, se manifiesta el tópico, en consonancia con la proximidad de la muerte, a través de los vocablos *losa* y *túmulo* (vv. 25-30).

La cuestión de la fama *post mortem* (vv. 47-54) enlaza con la temática del idilio, además de relacionarse con el tópico del *exemplum* que antes se vinculó al epitafio: Fileno pide a Lisi que, cuando otros amantes crean haber alcanzado la gloria al contemplarla, les recuerde lo que le sucedió a él («tráeme siquiera un rato a tu memoria / para desengañarle con mi muerte», vv. 43-46).

¹³⁶ Rey y Alonso (2013: 195-196).

¹³⁷ Se trata de los ríos Éufrates, Tajo, Peneo, Janto, Alfeo y Nilo (vv. 33-38); del volcán Etna, relacionado con el tópico del fuego abrasador (vv. 45-46); de las cordilleras de los Alpes, Cáucaso y Pirineos (vv. 49-54).

¹³⁸ Gómez Otero (2002: 890): «El uso de «exempla» mitológicos para universalizar la historia del amante, cuyos sufrimientos no puede superar ningún héroe mitológico por grande que sea su castigo o infortunio, es una de las técnicas retóricas características del discurso elegíaco». En este caso, son Tántalo (vv. 57-58), Sísifo (v. 59) y Ticio (vv. 60-62).

¹³⁹ Rey y Alonso (2013: 209-210).

¹⁴⁰ Tópico del amante abrasado por el fuego amoroso: «el fuego ardiente y dulce en que me abraso» (v. 3). Se extiende a la hipérbole contenida en los versos 7-12: el río y la fuente se inflamarán en gran incendio solo con escuchar sus quejas y lamentos: se trata del característico tratamiento hiperbólico de los tópicos en Quevedo. Señala Fernández Mosquera (1999: 112) que los idilios reflejan una caracterización menos negativa del fuego, pues son más anecdóticos y menos angustiados en la relación de la historia amorosa, así como menos densos en la expresión.

¹⁴¹ Se produce un distanciamiento del *yo* poético hacia una tercera persona que permite el fingimiento de la muerte del personaje (Fernández Mosquera: 1999, 300).

¹⁴² El tópico de la ausencia, que se transmitió desde el mundo cancioneril a los autores petrarquistas, supone la muerte del amante por falta de su amada. También simboliza el desdén con que esta lo trata, de acuerdo con su crueldad tónica, e intensifica la pasión sentida.

¹⁴³ Schwartz y Arellano (1998: 273) señalan que el vocablo «escarmiento» (v. 22) es «resemantización de la noción de *exemplum* que se confería a la experiencia del amante en la poesía elegíaca».

¹⁴⁴ Afirma Ramajo Caño (1993: 314) que en la poesía fúnebre encuadrada en el marco de la égloga pastoril hay que hablar necesariamente del epitafio.

La muerte ha llegado en el tercer idilio¹⁴⁵ («Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro»):

Lastimada de ver mi poca suerte,
hoy, por mucha piedad, llega la muerte.
A manos de su mal Fileno muere (vv. 15-17).

Fileno desea ahora que su epitafio¹⁴⁶ recuerde el amor que aún perdura en sus cenizas; así, su caso servirá de prevención para otros amantes. Pide al tronco que guarde su lira, con la que cantó desgarrados versos de amor («donde canté de Amor tirano», v. 34; identificación con Orfeo), y que se la ofrezca a quien lo entierre y escriba el fúnebre mensaje. La losa («mármol mío», v. 40) llevará un «tal letrado» (v. 40), donde aparecen explícitamente los motivos de las cenizas amantes y el *exemplum*:

«Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!
La causa de su muerte es tan hermosa
que, aunque no fue su efecto semejante,
quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas» (vv. 41-48).

El cuarto y último idilio¹⁴⁷, como indica su epígrafe, constituye un testamento («Hace últimamente su testamento»). Fileno imagina su entierro, y proclama que su corazón servirá como vela y sus cenizas como luz: desea ser envidiado por morir a causa de Lisi. Tras remitir una vez más al tópico neoplatónico del amor que entra por los ojos, afirma que su alma ha hallado la muerte en ellos (vv. 1-2) y suplica a Lisi permiso para emitir su última voluntad: dictar testamento (vv. 7-10).

Este se caracteriza porque Fileno va repartiendo su legado entre diferentes entidades, así como sus propios sentimientos. Cabe señalar que su «cuerpo desdichado» (v. 13) es destinado a la tierra: aparece aquí el tópico del amante consumido por el fuego del amor, pues manda «aquella poca parte que al fuego le sobró y a mi cuidado» (vv. 15-16). Se trata de una variante del concepto de las cenizas amantes ya comentado anteriormente, de manera que lo que resta del cuerpo será poco, pues este ha sido consumido por el fuego amoroso.

¹⁴⁵ Rey y Alonso (2013: 215-216).

¹⁴⁶ Schwartz y Arellano (1998: 277) indican que los versos 41-48 «imitan el pedido inscrito en muchos epitafios de epigramas funerarios».

¹⁴⁷ Rey y Alonso (2013: 221-222).

Imaginando sus exequias y entierro, Fileno se refiere metafóricamente a su corazón como una vela (v. 22), pues está ardiendo todavía: hace aquí acto de presencia el amor inmortal. Dicho cirio servirá para iluminar el peregrinar del enamorado en el contexto de su funeral (vv. 19-22).

Se da a entender que Fileno ha muerto por Lisi, concluyendo así los idilios que conforman el colofón de *Canta sola a Lisi*. Puede que Fileno fallezca finalmente, pero, si se acepta la posibilidad sugerida a lo largo del idilio cuarto, no lo hará su amor. Los últimos versos concluyen:

Sola a ti, en tal jornada,
por no dejarte, no te dejo nada (vv. 46-47).

Quizá pueda afirmarse que, además de resultar una formulación paradójica con la que Fileno expresa que, por no dejar a Lisi, no desea legarle cosa alguna, esté tratando de sugerirse que la voz poética no va a abandonar a su amada: el sentimiento permanecerá eternamente.

Una de las características más llamativas del conjunto de idilios es el protagonismo de Fileno: la presencia del *yo* poético es muy acusada con respecto a la de Lisi, que va cediendo a medida que avanzan los textos¹⁴⁸. Su voz es la única que se deja oír, incluso a través de documentos como el epitafio del idilio tercero. Además, el texto se dramatiza mediante el uso de apóstrofes, *interrogatio*, *exclamatio* y *sermocinatio*¹⁴⁹. De esta forma, la voz poética se centra en su propia experiencia amorosa y en la expresión de sus sentimientos y emociones.

El protagonista masculino de la historia amorosa es el perdedor de la batalla: ante la indiferencia de la dama, desea la muerte y se prepara para ella. Se produce un escarmiento ejemplarizante o palinódico ante el desengaño sufrido¹⁵⁰. No obstante, estas cuatro composiciones, que combinan elementos de las tradiciones petrarquista, pastoril y elegíaca, cierran la obra con la promesa de un amor eterno al que se había venido apuntando a través de sutiles (y no tan sutiles) referencias a lo largo de *Canta sola a Lisi*. La teoría amorosa del poeta contemplaba este amor eterno y, como señala Otis Green en la aportación citada:

¹⁴⁸ Véase Fernández Mosquera (1999: 296).

¹⁴⁹ Fernández Mosquera (1999: 298-299). Se trata de un recurso que introduce intervenciones fingidas: este es el caso del testamento que redacta Fileno en el idilio cuarto.

¹⁵⁰ Remito a Fernández Mosquera (1999: 53-54).

Quevedo tuvo una noble idea del amor. Sabedor de las paradojas y engaños de la pasión tal como la concebía, identificó no obstante sus afectos con las profundas raíces de su propia existencia y los consideró valiosos hasta más allá de la muerte (pp. 137-138).

4. CONCLUSIONES

A través de este trabajo se ha comprobado cómo el motivo del amor inmortal se manifiesta en la poesía amorosa quevediana no solo en la forma clásica, elegíaca, del tópico, sino a través de una reinterpretación muy particular, realizada por la confluencia de distintas tradiciones y también por el característico estilo conceptista de Quevedo.

El análisis ha puesto en evidencia la expresión original encarnada en las cenizas y en el «polvo enamorado»: estos símbolos representan los restos de un amante que, a pesar de todos los sufrimientos padecidos y aunque ha fallecido, lleva consigo el sentimiento amoroso. En vida no ha logrado ser correspondido, por lo que su único consuelo es conservar su amor tras la muerte. Y lo mismo cabe decir en lo que atañe al tratamiento de la figura del Ave Fénix, capaz de albergar nuevos sentidos: su legendario renacer de entre las cenizas se convierte en símbolo de la persistencia amorosa, de tal manera que la muerte del amante representaría, paradójicamente, una nueva vida o etapa del amor, y también una oportunidad de consuelo.

En lo que respecta a la representación del amante abrasado bajo los efectos del fuego amoroso y del género del epitafio, muestra la habilidad del autor para servirse de elementos clásicos y actualizarlos en su lírica. El primer elemento, de origen petrarquista, utiliza la metáfora ígnea como representación tópica del sufrimiento, cuyo resultado final son las cenizas. El segundo va ligado al motivo del *exemplum*, y pretendería eternizar la figura del difunto y, por tanto, su sentimiento amoroso, causa de la muerte.

Por último, el ciclo final de idilios conjuga los motivos utilizados en una síntesis definitiva que vincula el amor con la muerte. Este colofón de la musa podría leerse como una recopilación de las ideas analizadas. Al ser introducidas en el marco de una historia amorosa, se puede observar su funcionamiento en un contexto más desarrollado, en el cual el autor pone al servicio de la idea del amor inmortal una serie de elementos clásicos y novedosos al tiempo.

Las raíces clásicas, cuya importancia en la literatura quevediana se ha resaltado en diversos momentos de este trabajo, se manifiestan en el origen elegíaco tanto del tópico del «polvo enamorado» como del género del epitafio y de los motivos de la *consolatio* y del *exemplum*.

Debido a las limitaciones de espacio señaladas anteriormente, quedan simplemente señalados otros tópicos que se adscriben a la línea estudiada y en los que se podría profundizar en futuros trabajos académicos.

Quevedo fue un escritor erudito, conocedor en profundidad de la literatura anterior y del legado clásico. Este hecho se hace patente a través del estudio de las numerosas fuentes que confluyen en su poesía amorosa, muy rica en la conjugación de diferentes corrientes literarias. Gracias a sus conocimientos y destrezas pudo renovar motivos que se habían utilizado a lo largo de la historia, en distintos contextos geográficos y épocas diferentes, dotándolos de un nuevo sentido. Serés (2004: 480) resume la causa de su éxito en esta empresa:

todo lo ha leído, todo lo conoce, todo lo asimila, todo lo recrea. [...] compone unos poemas que ejemplifican una medida *concordia oppositum* poética, un armónico sincretismo de las mejores escuelas amatorias.

Cabe apuntar la eventualidad de que Quevedo pudiese haber creído en efecto en la pervivencia del sentimiento amoroso tras la muerte, paralelamente a la creencia cristiana en la inmortalidad del alma. Es posible, además, que a partir de la lectura de la obra de Marsilio Ficino, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, hubiese encontrado una base filosófica desde la que dotar de una base erudita a sus ideas en torno al amor eterno. Dicha obra se compone de 18 libros, y varios de ellos¹⁵¹ constituyen un compendio de razones y pruebas de la inmortalidad del alma. Transcribo aquí unas palabras del primer capítulo del primer libro, titulado *Si l'âme n'était pas immortelle, l'homme serait la plus malheureuse de toutes les créatures*: «il paraît nécessaire que lorsque nos âmes quittent cette prison, il leur reste une certaine lumière» (1964-1970: 38). Que el alma conserve una cierta luz, una esperanza de inmortalidad, parece necesario, pues se explica que el ser humano, debido a la inquietud de su espíritu, a la debilidad de su cuerpo y a su pobreza total, lleva sobre la tierra una existencia más penosa que la de las bestias. A pesar de ello, el hecho de tener acceso a Dios a través del culto y el de alcanzar la felicidad a través de la muerte del cuerpo son los que le permiten diferenciarse de las bestias: la inmortalidad del alma sería el rasgo diferenciador último, la esencia del ser humano.

¹⁵¹ Véanse los tomos 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14.

En palabras del crítico P. J. Smith, «“Cerrar podrá mis ojos” celebra el triunfo del amor sobre la muerte, pero también representa el del arte sobre la vida» (s. f.: 175)¹⁵². Así sucede con la obra literaria de Francisco de Quevedo.

¹⁵² En «Quevedo en el Parnaso. Contexto alusivo y teoría literaria en la lírica amorosa» (s. f).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1976). «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo». En *Poesía Española* (pp. 494-580). Madrid: Gredos.
- Alonso, D. (1978). «La angustia de Quevedo». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 17-22). Madrid: Taurus.
- Alonso Veloso, M^a J. (2013). «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en El Parnaso y sus posibles modelos». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 90 (8), pp. 1233-1267.
- Asensio, E. (1987). «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas derivaciones españolas)». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (7), pp. 17-32.
- Astrana Marín, L. (1930). *El cortejo de Minerva*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Baldacci, L. (1974). *Il Petrarchismo nel Cinquecento*. Padova: Liviana Editrice.
- Bekes, A. (2009). «Roma de amor y muerte: Eros y Thánatos en tres poetas latinos (Horacio, Virgilio, Propertio)». *Revista de Estudios Clásicos*, (36), pp. 141-165.
- Blanco Aguinaga, C. (1978). «“Cerrar podrá mis ojos...”: tradición y originalidad». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 300-318). Madrid: Taurus.
- Blanco, M. (Sin fecha). «Estructura y estética de los poemas amorosos de Quevedo». En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 16-26. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
- Blecua, J. M. (Ed.). (1996). *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.
- Borges, J. L. (1978). «Quevedo». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 23-28). Madrid: Taurus.
- Candelas Colodrón, M. A. (2007). *La poesía de Quevedo*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Casas Agudo, A. (2008). «Temas y tópicos de la elegía clásica latina en la elegía primera de Fernando de Herrera». *Florentia iliberritana*, 11 (19), pp. 71 -98.
- Close, L. J. (Sin fecha). «El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación». En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 836-855. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
- Consiglio, C. (1946). «El Poema a Lisi y su petrarquismo». *Mediterráneo*, IV (13-15), pp. 76-94.
- De Molina, J. A. (1979). «El significado y la lengua poética (A propósito de un soneto de Quevedo)». En A. Soria Ortega, N. Marín (coord.), A. Gallego Morell (coord.) y E. Orozco Díaz (hom.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II, (pp. 427-438). Granada: Universidad de Granada.

- Egido, A. (1982). «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte”». En V. García de la Concha (dir. congr), *Homenaje a Quevedo* (pp. 213-232). Universidad de Salamanca: Salamanca.
- Fernández Mosquera, S. (1999). *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*. Madrid: Gredos.
- Fucilla, J. G. (1960). *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Anexo de la *Revista de Filología Española*.
- Gómez Otero, M. A. (2002). «Proporcio y Quevedo». En F. Domínguez Matito y M^a L. Lobato López (coords.), vol. 1, actas del VI congreso de la AISO (pp. 887-896). AISO: Burgos-La Rioja.
- Gorni, G. (1984). «Il canzoniere», § 5 de «Le forme primarie del testo poetico». En A. Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana*, vol. 3: *Le forme del testo, 1: Teoria e poesia* (pp. 504-518). Torino: Einaudi.
- Green, O. H. (1955). *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza: Librería General.
- Jauralde Pou, P. (1979). «La poesía de Quevedo». En A. Soria Ortega, N. Marín (coord.), A. Gallego Morell (coord.) y E. Orozco Díaz (hom.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II, (pp 187-208.). Granada: Universidad de Granada.
- Jauralde Pou, P. (1997). «Cerrar podrá mis ojos la postrera...» *Revista de Filología Española*, LXXVII (1/2), pp. 89-117.
- Lapesa, R. (1985). *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo.
- Lázaro Carreter, F. (1978). «Quevedo, entre el amor y la muerte». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 291-299). Madrid: Taurus.
- Manero Sorolla, M^a del P. (1987). *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.
- Mas, A. (1957). *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. Paris: Ediciones Hispanoamericanas.
- Mérimée, E. (1886). *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*. Paris: Alphonse Picard.
- Montesinos, J. A. (1972). *La pasión amorosa de Quevedo: El ciclo de sonetos a Lisi*, (tesis). New York: New York University.
- Naderi, G. (1986). «Petrarchan Motifs and Plurisignificative Tension in Quevedo's Love Sonnets: New Dimensions of Meaning». *Hispania*, 69 (3), pp. 483-494.
- Naumann, W. (1968). «“Polvo enamorado”. Muerte y amor en Proporcio, Quevedo y Goethe». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 326-342). Madrid: Taurus.
- Navarrete, I. (1997). *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- Olivares, J. (1983). *The love poetry of Francisco de Quevedo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otón Sobrino, E. (Ed.). (1983). *Carmina*. Barcelona: Bosch.

- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a. (Sin fecha). «Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida». En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 180-208. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
- Pozuelo Yvancos, J. M^a. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Quevedo, F. de. (1648). *El Parnasso Español, monte en dos cymbres dividido, con las nveve mvsas castellanas, donde se contienen poesias de Don Francisco de Qvedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, i Señor De la Villa de la Torre de Ivan Abad: Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la Libreria de Don Ioseph Antonio Gonzales de Salas, Caballero de la Orden de Calatraba, i Señor de la antigva casa de los Gonzales de Vadiella*. En Madrid, Lo imprimio en sv officina del Libro Abierto Diego Diaz de la Carrera, Año M DC XL VIII. A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros.
- Ramajo Caño, A. (1993). «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro». *Revista de Filología Española*, LXXIII (3/4), pp. 313-328.
- Ramajo Caño, A. (2020). «Formas y tópicos clásicos en la poesía de Quevedo». En M^a J. Alonso Veloso (coord.), *Perfiles de la literatura barroca, desde la obra de Quevedo*. Madrid: Sial/Pigmalión (en prensa).
- Raymond, M. (Ed.). (1964-1970). *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Rey, A. (Ed.). (2009). *Obras completas en prosa. Tomo IV. Tratados morales*, vols. I y II. Madrid: Castalia.
- Rey, A. (2013). «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo». *La Perinola*, 17, pp. 301-334.
- Rey, A. y Alonso Veloso, M^a J. (Eds.). (2011). *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Pamplona: EUNSA.
- Rey, A. y Alonso Veloso, M^a J. (Eds.). (2013). *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA.
- Rivers, E. L. (Ed.). (1986). *Poesías castellanas completas*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Roig Miranda, M. (Sin fecha). «Soneto y poesía amorosa en Quevedo». En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 53-66. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
- Roig Miranda, M. (1997). «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo». En M.-L. Ortega (Ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo* (pp. 53- 69). Paris: ENS Éditions.
- Roig Miranda, M. (2005). «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad». *La Perinola*, (9), pp. 171-181.
- Roig Miranda, M. (2007). «Belleza y sentido: el caso de “Cerrar podrá mis ojos...” (BL. 472), de Quevedo». En B. Mariscal y B. López de Mariscal (coords.), *Actas del*

- xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas», vol. 2, (pp. 509-520). México Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas/ Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México.
- Schwartz, L. (1992). «Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas». *Criticón*, (56), pp. 21-39.
- Schwartz, L. (1995). «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII». *Voz y Letra*, 6 (1), pp. 113-136.
- Schwartz, L. y Arellano, I. (Eds). (1998). *'Un Heráclito cristiano', 'Canta sola a Lisi' y otros poemas*. Barcelona: Crítica.
- Schwartz, L. (2003). «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito». *La Perinola*, (7), pp. 367-395.
- Schwartz, L. (2005). «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*». *La Perinola*, (9), pp. 215-226.
- Schwartz, L. (2006a). «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3m6>
- Schwartz, L. (2006b). «Las elegías de Propertio y sus lectores áureos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v2w5>
- Schwartz, L. (2017). «Notas sobre el discurso amoroso de Quevedo desde la *Agudeza y Arte de ingenio* de Gracián». En IFC (Ed.), «*La razón es aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido* (pp. 441-454). Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3611>
- Serés, G. (2004). «“Si hija de mi amor mi muerte fuese”. Tradiciones y sentido». *La Perinola*, (8), 463-484.
- Smith, P. J. (Sin fecha). «Quevedo en el Parnaso. Contexto alusivo y teoría literaria en la lírica amorosa». En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 154-175. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
- Sobejano, G. (1978). *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Terry, A. (1978). «Quevedo and the Metaphysical Conceit». En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (pp. 58-70). Madrid: Taurus.
- Torner, R. (Ed.). (1966). *Odas selectas*. Barcelona: Bosch.
- Tovar, A. y Belfiore Mártire M^a T. (Eds). (1984). *Elegías*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Walters, D. G. (1984). «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo». *Criticón*, (27), pp. 55-70.
- Walters, D. G. (1985). *Francisco de Quevedo: Love Poet*. Cardiff: University of Wales Press.
- Walters, D. G. (Ed.). (1988). *Poems to Lisi*. University of Exeter: Exeter Hispanic Texts (XLV).

- Walters, D. G. (2005). «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo». *La Perinola*, (9), pp. 227-240.
- Zamora Vicente, A. (1945). *Sobre petrarquismo. Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1945 a 1946*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

APÉNDICE

ERATO: SECCIÓN PRIMERA

Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella

17

Aminta, para mí cualquier día
es de ceniza si merezco verte;
que la luz de tus ojos es de suerte
que aun encender podrá la nieve fría.

Arde dichosamente la alma mía; 5
y aunque amor en ceniza me convierte,
es de fénix ceniza, cuya muerte
parto es vital y nueva fénix cría.

Puesta en mis ojos, dice eficazmente 10
que soy mortal, y vanos mis despojos,
sombra oscura y delgada, polvo ciego;

mas la que miro en tu espaciosa frente
advierte las hazañas de tus ojos:
pues quien los ve es ceniza, y ellos, fuego.

Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto

31

Arder sin voz de estrépito doliente
no puede el tronco duro inanimado:
el roble se lamenta, y, abrasado,
el pino gime al fuego, que no siente.

¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente 5
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?

Concédame tu fuego lo que al pino 10
y al roble les concede voraz llama:
piedad cabe en incendio que es divino.

Del volcán que en mis venas se derrama

diga su ardor el llanto que fulmino,
 mas no le sepa de mi voz la fama.

Amante ausente, que muere presumido de su dolor

Romance 4

Si en suspiros por el aire, si en deseos por el fuego, si en lágrimas por el mar diere con vos mi tormento, hacedle buena acogida, por noble y también por vuestro, y porque de vos pretende sólo audiencia, no remedio.	5
Oír a los condenados no se niega en el infierno, y el escuchar los quejosos aun se permite en el cielo.	10
Deciros yo mi pasión no es esperanza de premio, sino acusación y culpa que pongo a mis pensamientos.	15
Oír y no remediar bien es de fiereza extremo, que quien escucha las quejas las tiene, piadoso, miedo.	20
Las aras no hacen los dioses, las estatuas y los templos, sino los tristes con votos, y los humildes con ruegos.	25
Pobre le tiene de flechas la aljaba al A mor mi pecho, y ya quita de mí mismo las que me tira de nuevo.	30
Este llanto que derramo en el dolor que padezco no es diligencia que hago, sino flaqueza que muestro.	35
Quien bien ama puede estar apartado, mas no lejos, que no se entiende en las almas esto de la tierra en medio.	40
Gente son del otro mundo los ausentes y los muertos. ¡Oh, quién trocara a un difunto el partir por el entierro!	
Pondrán en mi sepultura, a mi dolor, lisonjeros	

epitafios, si acreditan pasión de tan alto empleo.	
Dirán: «Yace un polvo amante, castigado por soberbio, y un difunto presumido del castigo que le ha muerto».	45
Dichoso yo si muero tan cortés amador de mi cuidado, y peno consolado por lo que adoro, no por lo que espero.	50

Muere de amor y entiérrase amando

Romance 5

Males, no os partáis de mí, y os estimaré por bienes, pues que no hay otro en el mundo tan desdichado que os ruegue.	
No deis lugar que el tormento se vaya, pues lo hace adrede, por que, para cuando vuelva, le sienta más y me queje.	5
Haced esta cortesía a mi desdichada suerte, que no es dejar de ser males porque seáis también corteses.	10
Su oficio hace el verdugo en cortar al delincuente el cuello, y es su alabanza degollarle y que no pene.	15
Vendré a ser el primer hombre que a sus males agradece los bienes que le estorbaron y la vida que no tiene.	20
Breve ocupación tenéis en llegarme hasta la muerte; y si habéis de estar ociosos, buscad otro que os sustente.	25
Este, pues, llanto postrero, que mis ojos humedece, sea mil veces bien venido si ha de ser el que los cierre.	
Contento voy a guardar, con mis cenizas ardientes, en el sepulcro la llama que reina en mi pecho siempre.	30
Connmigo van mis cuidados, y por eso parto alegre;	

y aun quiero que lleve la alma la parte que el cuerpo siente.	35
Este epitafio se escriba en el mármol que cubriere mi polvo amante, y sin llanto ninguno podrá leerle:	40
«Aquí descanso de la triste vida, al rigor de mi mal agradecido; y el cuerpo, que de amor aun no se olvida, en poca tierra, en sombra convertido, hoy suspira; y se queja, enterneceida, la tumba negra donde está escondido.	45
Aun arden, de las llamas habitados, sus huesos, de la vida despoblados.	
»¡Oh tú, que estás leyendo el duro caso! Ansí no veas jamás otra hermosura que cause igual dolor al mal que paso; que viertas llanto en esta sepultura, más por dar agua al fuego en que me abraso que por dolerte en tanta desventura.	50
Fue mi vida a mis penas semejante: amé muriendo y vivo tierra amante».	55

ERATO: SECCIÓN SEGUNDA, CANTA SOLA A LISI

Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi

8

En crespa tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso:

Leandro, en mar de fuego proceloso, su amor ostenta, su vivir apura; Ícaro, en senda de oro mal segura, arde sus alas por morir glorioso.	5
--	---

Con pretensión de Fénix, encendidas sus esperanzas, que difuntas lloro, intenta que su muerte engendre vidas.	10
---	----

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas:
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

9

Hago verdad la Fénix en la ardiente
llama en que, renaciendo, me renuevo;
y la virilidad del fuego pruebo,
y que es padre y que tiene descendiente.

La salamandra fría, que desmiente
noticia docta, a defender me atrevo,
cuando en incendios, que sediento bebo,
mi corazón habita y no los siente. 5

Y porque un brazo sólo dio a la llama
Scévola, su valor y valentía
ocupa los autores y la fama. 10

Ventura es suya y desventura es mía,
pues ninguno me escribe ni me aclama,
teniendo en fuego la alma noche y día.

Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas

19

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria que el morir de amar naciese!

Lleva yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese. 5

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lete mi memoria. 10

Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser por amar será mi gloria.

*Imagina hacer un infierno para Lisi en correspondencia del infierno de amor que ya
ella le había hecho*

26

Alimenté tu saña con la vida
que en eterno dolor calificaste,
¡oh Lisi! Tanto amé como olvidaste:
yo tu idólatra fui, tú mi homicida.

¿Cómo guarecerá fe tan perdida
y el corazón que, ardiente, despreciaste?
Siendo su gloria tú, le condenaste,
y ni de ti blasfema ni se olvida.

5

Mas para ti fabricará un infierno,
y pagarán tus ansias mis enojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.

10

Arderán tu victoria y tus despojos,
y así fuego el amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos.

Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa

30

Diez años de mi vida se ha llevado
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
después que en tus dos ojos vi el Oriente,
Lísida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado
el dulce fuego que alimento, ausente,
de mi sangre. Diez años en mi mente,
con imperio, tus luces han reinado.

5

Basta ver una vez grande hermosura,
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en l'alma impresa eternamente dura.

10

Llama que a la inmortal vida trasciende
ni teme con el cuerpo sepultura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende.

Amor constante más allá de la muerte

31

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía

hora a su afán ansioso lisonjera,

mas no de esotra parte en la ribera 5
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido, 10
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Rendimiento de amante desterrado, que se deja en poder de su tristeza

32

Éstas son y serán ya las postreras
lágrimas que, con fuerza de voz viva,
perderé en esta fuente fugitiva
que las lleva a la sed de tantas fieras.

¡Dichoso yo, que en playas extranjeras, 5
siendo alimento a pena tan esquiva,
hallé muerte piadosa que derriba
tanto vano edificio de quimeras!

Espíritu desnudo, puro amante, 10
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra.

Yo me seré epitafio al caminante,
pues le dirá sin vida el rostro mío:
«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra».

Amante desesperado del premio y obstinado en amar

34

¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños,
y en mí se escandalizan los perdidos.

Mis ojos no se dan por entendidos, 5
y, por descaminar mis desengaños,

me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.

Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando 10
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Cuantos plazos la muerte me va dando
prolijidades son, que va creciendo
por que no acabe de morir penando.

A los ojos de Lisi, volviendo de larga ausencia

35

Bien pueden alargar la vida al día,
suplir el sol, sustituir l'aurora,
disimular la noche a cualquier hora
vuestros hermosos ojos, Lisis mía.

Son de fuego y de luz gran monarquía, 5
donde imperios confines atesora
el dios que, con la llama vengadora,
castiga y no escarmienta la osadía.

A verlos vuelvo, si posible ha sido
que truje alma de allá donde quedaron, 10
o que pueda volver vivo un ausente.

Serame, por lo menos, concedido
que esto (si es algo) que de mí dejaron
lo miren reducido a sombra ardiente.

Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante

38

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado 5
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el amor reinó hospedado.

Señas me da mi ardor de fuego eterno,

y de tan larga y congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno. 10

Lisi, estame diciendo la memoria
que, pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos gloria.

Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer

44

En los claustros de l'alma la herida
yace callada mas consume hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas estendida.

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida 5
que, ya ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto, 10
que a sordo mar mi ardiente pena envía.

A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía:
mi corazón es reino del espanto.

Pide al amor que, siquiera ya por inútil, le despida

46

Ya que pasó mi verde primavera,
amor, en tu obediencia l'alma mía;
ya que sintió mudada en nieve fría
los robos de la edad mi cabellera;

pues la vejez no puede, aunque yo quiera, 5
tarda, seguir tu leve fantasía,
permite que mi cuerpo en algún día,
cuando lástima no, desprecio adquiera.

Si te he servido bien, cuando cansado
ya no puedo, ¡oh Amor!, por lo servido, 10
dame descanso, y quedaré premiado.

Concédeme algún ocio, persuadido

a que, estando de Lisi enamorado,
no le querré acetar aunque le pido.

Desea, para descansar, el morir

47

Mejor vida es morir que vivir muerto.
¡Oh piedad!, en ti cabe gran fiereza,
pues mientes, apacible, tu aspereza
y detienes la vida al pecho abierto.

El cuerpo, que de l'alma está desierto 5
(ansí lo quiso amor de alta belleza),
de dolor se despueble y de tristeza.

Descanse, pues, de mármoles cubierto.
En mí la crüeldad será piadosa
en darme muerte, y sólo el darme vida 10
piedad será tirana y rigurosa.

Y ya que supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida.

Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero, entretanto, es ingeniosa

48

Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,
pues quien no vive no padece muerte;
si has de acabar mi vida, has de volverte
a aquellos ojos donde está mi vida.

Al sagrado en que habita retraída, 5
aun siendo sin piedad, no has de atreverte;
que serás vida, si llegase a verte,
y quedarás de ti desconocida.

Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego 10
que en amoroso incendio se derrama.

Vuélvete al miserable cuyo ruego,
por descansar en su dolor, te llama,
que lo que yo no tengo no lo niego.

Lamentación amorosa

Idilio 1

¡Oh vos, troncos, anciana compañía
de humilde soledad verde y sonora!
Pues escritos estáis de la porfía
de tanto amante que desdenes llora,
creced también la desventura mía; 5
seréis, en esta orilla que el sol dora,
verde historia de amor y, de esta falda,
rústico libro escrito en esmeralda.

Las aves que leyeren mis tristezas
luego pondrán en tono mis congojas 10
y cantarán mi mal en las cortezas
al son que hiciere el aire con la hojas.
Cualquier viento, templado a mis ternezas,
de las cuerdas, Amor, que no me aflojas
(pues del tormento son que se conspira), 15
fabricará, con mis suspiros, lira.

Allí serán mis lágrimas Orfeos,
y mis lamentos blandos rui señores;
suspenderé el infierno a mis deseos,
halagaré sus llamas y rigores; 20
lejos irán de mí los monstros feos,
del ocio y de la paz perseguidores;
el silencio tendré por armonía
y serame el desierto compañía.

No sólo nací yo para cuidados, 25
mas ellos sólo para mí nacieron.
No castiga el amor en mí pecados:
desdichas sí, que siempre me siguieron.
Cuantos son en el mundo desdichados
y cuantos lo han de ser y cuantos fueron, 30
viendo ya la pasión que en mi alma lidia,
unos tendrán consuelo, otros invidia.

Éufrates, tú que el término caldeo
con vivos lazos de cristal circundas;
¡Oh rico Tajo! ¡Oh huérfano Peneo, 35
que en fértil llanto la Tesalia inundas!
¡Oh frigio Janto! ¡Oh siempre amante Alfeo!
¡Oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!
Como por vuestras urnas, sacros ríos,
todos pasad por estos ojos míos. 40

Tú, que en Puzol respiras, abrasado,
los enojos de Júpiter Tonante;
tú, que en Flegra, de llamas coronado,
castigas la soberbia de Mimante;
tú, Etna, que en incendio desatado, 45
das magnífico túmulo al gigante:
todos, con tantas llamas como penas,

mirad vuestros volcanes en mis venas.
 ¡Oh vosotros, que en puntas desiguales
 ceño del mundo sois, Alpes sombríos, 50
 que amenazáis, soberbios, los umbrales
 de la corte del fuego, siempre fríos!
 ¡Oh Cáucaso, vestido de cristales!
 ¡Oh Pirineos, padres de los ríos!
 Todos, con vuestra nieve y estatura, 55
 medid mi mal, su yelo y desventura.
 Tú, que del agua yaces desdeñado,
 con sed burlado, en fuente sumergido;
 tú, que a solo bajar subes cargado;
 y tú, por los peñascos estendido, 60
 para eterno alimento condenado,
 del hambriento martirio cebo y nido:
 todos venid, ¡oh pueblos macilentos!
 Veréisme remedar vuestros tormentos.

Muere infeliz y ausente

Idilio 2

Voyme por altos montes paso a paso,
 llorando mis verdades,
 que el fuego ardiente y dulce en que me abraso
 sólo le fío de estas soledades,
 de donde nace a cada pie que nuevo, 5
 de antiguo amor, un pensamiento nuevo.
 Deja de mormurar, ¡oh clara fuente!,
 y tú, famoso río,
 mientras con tu cristal y su corriente
 corre parejas este llanto mío, 10
 que para arderos en mi propio fuego
 basta escuchar mis quejas y mi ruego.
 Nunca he podido, Lisi hermosa y dura,
 después de verte, hartarme
 de padecer dolor por tu hermosura;
 ni, tras el padecerle, de quejarme. 15
 ¡Oh, si llegase algún alegre día
 que se hartase de amar el alma mía!
 Mas ya que ausente muero de esta suerte,
 lo que con ansia siento 20
 es que no ha de poder servir mi muerte,
 a quien viere su causa, de escarmiento.
 Vengárame de amor sí, con mi daño,
 pudiera a otro servir de desengaño.
 Pero aunque así, bien es que escrito quede 25
 mi fin en esta losa,
 y podrame decir que muero adrede

el que después te viere tan hermosa;
 dulce sería mi muerte, si estorbase
 que ninguno de miedo te mirase. 30
 A todas las estrellas, Lisi, ruego
 que ninguno te vea,
 por que de arder en tan hermoso fuego
 la gloria, de que gozo, no posea.
 No se alabe ninguno con mirarte 35
 que murió, cual Fileno, por amarte.
 Acuérdate siquiera de pisarme
 si, por dicha, algún día
 pasares por aquí, y el despreciarme
 acabe, Lisi, con la vida mía. 40
 Favorece mi túmulo, fiada
 en que no he de sentir entonces nada.
 Pero si, muerto yo, por tanta gloria
 osare alguno verte,
 tráeme siquiera un rato a tu memoria 45
 para desengañarle con mi muerte.
 Cuenta a todos mi afrenta y mis agravios,
 que, por lo menos, sonaré en tus labios.
 Quisiera ser despojo más honroso:
 un príncipe nombrado, 50
 un Craso rico, un César valeroso.
 Cien mil almas quisiera haberte dado
 para que, viendo en mí prendas tan raras,
 siquiera por vencido me nombraras.

Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro

Idilio 3

¡Ay, cómo en estos árboles sombríos,
 no cantan ya los doctos ruiñeños!
 ¡Ay, qué turbios que van los sacros ríos!
 ¡Qué pobre el prado está de yerba y flores!
 Sin duda saben los trabajos míos, 5
 pues en luto convierten los colores.
 Como que hasta las plantas, de una en una,
 siguen el caducar de la fortuna.
 Alegre un tiempo, cuando Dios quería,
 pisé la ya enemiga y seca arena. 10
 El curso le entretuve al agua fría
 con voz de amores y de quejas llena,
 mas ya la clara luz del blanco día
 aborrecen mis ojos y mi pena.
 Lastimada de ver mi poca suerte, 15
 hoy, por mucha piedad, llega la muerte.
 A manos de su mal Fileno muere.

Tened lástima, ¡oh montes!, de su vida,
 si algún rústico amor os toca y hiere
 con punta a vuestras penas atrevida: 20
 tal castigo merece quien tal quiere;
 a tal vivir, tal pena le es debida.
 Amé. ¡Quisiera Dios que verdad fuera,
 y que sólo que amé decir pudiera!

No te espantes de verme, fuente clara, 25
 tan pobre de quietud y de sosiego,
 que si a quien amo tu corriente amara,
 de yelos libre, te abrasara el fuego.
 También tu tronco, ¡oh mirto!, se secara,
 si en ti, como en mi pecho, ardiera el Ciego, 30
 pues si os mirara Lisi, es evidente que ardieras,
 mirto, y que abrasaras, fuente.

Quédate a Dios, pendiente de ese pino,
 lira, donde canté de Amor tirano.
 Guárdala, ¡oh tronco que honras el camino!, 35
 de lluvia y viento y de ladrón villano,
 y dásela al primero peregrino
 que pisare el desierto de este llano,
 en premio de que entierre el cuerpo mío
 y escriba tal letrero al mármol frío: 40
 «Muerto yace Fileno en esta losa.
 Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
 en sus cenizas el Amor reposa.
 ¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!

La causa de su muerte es tan hermosa 45
 que, aunque no fue su efecto semejante,
 quiere que en estas letras te prevengas,
 y envidia más que lástima le tengas».

Hace últimamente su testamento

Idilio 4

Pues reinando en tus ojos gloria y vida
 supo mi alma hallar la muerte en ellos
 (de pura luz y de esplendor vestida,
 habiendo en tus cabellos
 desconocido las prisiones de oro, 5
 que padezco y adoro),
 permite a mi dolor y a mi tormento,
 por piedad lisonjera,
 que, pues he de morir, antes que muera
 mi voluntad ordene y testamento. 10

Esta alma sin consuelo,
 por mandártela a ti, la mando al cielo.
 Del cuerpo desdichado,

que tanto padeció por obligarte, mando a la tierra aquella poca parte que al fuego le sobró y a mi cuidado. En tu olvido abrirán mi sepultura y llevará los lutos mi ventura.	15
Que no haya luces ruego: alúmbrenme mis llamas y mi fuego, y en hora tan severa, mi corazón podrá servir de cera. Y pues me echarán menos cada hora para llover en mí calamidades, solas me llorarán tus crüeldades.	20
¡Dichoso yo, si tu desdén me llora! Y si tienes por premio del cuidado apiadarte de un hombre desdichado, por no ofender a tu rigor en nada, quiero que la piedad me sea negada.	25
A todos dejo en mi dolor ejemplo, y al desengaño mando hacer un templo. Y mando, si el caudal a tanto alcanza, fundar un hospital de la esperanza, donde se acaben con sus propias manos los incurables sanos.	30
De los bienes y males que poseo dejo por mi heredero a mi deseo, y de las joyas mías, que son las advertencias y verdades, quiero que se rescaten libertades y lo demás se gaste en obras pías, pues muero de crueldades.	35
Dejar invidia quiero a quien supiere que por Lisis muero. Sola a ti, en tal jornada, por no dejarte, no te dejo nada.	40
	45

EUTERPE

371

Soneto amoroso

Tras arder siempre, nunca consumirme;
y tras siempre llorar, nunca acabarme;
tras tanto caminar, nunca cansarme;
y tras siempre vivir, jamás morirme;

después de tanto mal, no arrepentirme; tras tanto engaño, no desengañarme; después de tantas penas, no alegrarme; y tras tanto dolor, nunca reírme;	5
en tantos laberintos, no perderme, ni haber, tras tanto olvido, recordado, ¿qué fin alegre puede prometerme?	10
Antes muerto estaré que escarmentado: ya no pienso tratar de defenderme, sino de ser de veras desdichado.	

389

Llama a Aminta al campo en amoroso desafío

Canción

Pues quita al año Primavera el ceño y el verano risueño restituye a la tierra sus colores y en donde vimos nieve vemos flores, y las plantas vestidas	5
gozan las verdes vidas, dando, a la voz del pájaro pintado, las ramas sombras y silencio el prado, ven, Aminta, que quiero que, viéndote primero,	10
agradezca sus flores este llano más a tu blanco pie que no al verano.	
Ven; veráste al espejo de esta fuente, pues, suelta la corriente del cautiverio líquido del frío, perdiendo el nombre, aumenta el suyo al río. Las aguas que han pasado oirás por este prado llorar no haberte visto, con tristeza; mas en las que mirares tu belleza,	15 20
verás alegre risa, y cómo las dan prisa, murmurando su suerte a las primeras, por poderte gozar las venideras.	
Si te detiene el sol ardiente y puro, ven, que yo te aseguro que, si te ofende, le has de vencer luego, porque se vale él de luz y tú de fuego;	25

mas si gustas de sombra,
 en esta verde alfombra 30
 una vid tiene un olmo muy espeso
 (no sé si diga que abrazado o preso)
 y a sombra de sus ramas
 le darán nuestras llamas,
 ya los digan abrazos o prisiones, 35
 invidia al olmo y a la vid pasiones.

Ven, que te aguardan ya los ruiñeños,
 y los tonos mejores,
 porque los oigas tú, dulce tirana,
 los dejan de cantar a la mañana. 40
 Tendremos invidiosas
 las tórtolas mimosas,
 pues, viéndonos de gloria y gusto ricos,
 imitarán los labios con los picos:
 aprenderemos dellas 45
 soledad y querellas,
 y, en pago, aprenderá de nuestros lazos
 su voz requiebros y su pluma abrazos.

¡Ay, si llegases ya, qué tiernamente,
 al ruido de esta fuente,
 gastáramos las horas y los vientos,
 en suspiros y músicos acentos!
 Tu aliento bebería
 en ardiente porfía
 que igualase las flores de este suelo
 y las estrellas con que alumbra el cielo,
 y sellaría en tus ojos,
 soberbios con despojos,
 y en tus mejillas sin igual, tan bellas,
 sin prado, flores, y sin cielo, estrellas.

Halláranos aquí la blanca Aurora
 riendo, cuando llora; 50
 la noche, alegres, cuando en cielo y tierra
 tantos ojos nos abre como cierra.
 Fuéramos cada instante
 nueva amada y amante:
 y así tendría en firmeza tan crecida 55
 la muerte estorbo y suspensión la vida;
 y vieran nuestras bocas,
 en ramos de estas rocas,
 ya las aves consortes, ya las viudas,
 más elocuentes ser cuando más mudas. 60

Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó

Este polvo sin sosiego,
a quien tal fatiga dan,
vivo y muerto, amor y fuego,
hoy derramado, ayer ciego,
y siempre en eterno afán; 5

éste fue Fabio algún día,
cuando el incendio quería
que en polvo le desató,
y en el vidrio amortajó
la ceniza nunca fría. 10

A tal tormento tu amante
destinas, Floris traidora;
pues, ya polvo caminante,
corre el día cada hora,
y la hora cada instante. 15

Quitóle tu crueldad,
dándole así monumento,
mal desmentida en piedad,
con vidrio y con movimiento,
quietud y seguridad. 20

Reloj es el que yo vi
idolstrar tus auroras,
Floris, cuando me perdí;
no cuentes por él las horas,
sino sus penas por ti. 25

¡Oh horrible beldad, a quien
te mira, si arde también,
pues su penar eternizas,
y después de las cenizas
vive aún, Floris, tu desdén! 30

502

*Compara a la yedra su amor, que causa parecidos efectos, adornando al árbol por
donde sube, y destruyéndole*

Soneto

Esta yedra anudada que camina
y en verde labirinto comprende
la estatura del álamo que ofende,
pues cuanto le acaricia, le arruina,

si es abrazo o prisión, no determina
la vista, que al frondoso halago atiende:
el tronco sólo, si es favor, entiende,
o cárcel que le esconde y que le inclina.

5

¡Ay, Lisi!, quien me viere enriquecido
con alta adoración de tu hermosura,
y de tan nobles penas asistido,

10

pregunte a mi pasión y a mi ventura,
y sabrá que es prisión de mi sentido
lo que juzga blasón de mi locura.